

La Protection légale DU Compositeur de Musique

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE

le 15 Janvier 1936, à 14 heures

PAR

PAUL BERTHIER

JURY :

Président : M. DESSERTAUX, Professeur

Suffragants { MM. LOUIS-LUCAS, Professeur
BURDEAU, Agrégé

PARIS

LIBRAIRIE ARTHUR ROUSSEAU

ROUSSEAU & C^{ie}, ÉDITEURS

14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1936

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays

*LA PROTECTION LÉGALE
DU COMPOSITEUR DE MUSIQUE*

**La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les thèses ;
ces opinions doivent être considérées comme propres
à leurs auteurs.**

La Protection légale DU Compositeur de Musique

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE

le 15 Janvier 1936, à 14 heures

PAR

PAUL BERTHIER

JURY :

Président : M. DESSERTAUX, Professeur

Suffragants { MM. LOUIS-LUCAS, Professeur
BURDEAU, Agrégé

PARIS

LIBRAIRIE ARTHUR ROUSSEAU

DROIT — JURISPRUDENCE — ÉCONOMIE POLITIQUE — ÉCONOMIE SOCIALE

ROUSSEAU & C^{ie}, Editeurs

14, RUE SOUFFLOT, 14

1936



A la mémoire
de Paul BUREAU

INTRODUCTION

Le Fait musical

Le compositeur de musique se trouve, par la nature et les exigences de son art, par les difficultés d'édition et de production de ses œuvres, dans une situation plus défavorable que celle des autres artistes : nous l'allons montrer tout à l'heure. Son cas, au point de vue du Droit ou de l'Economie, semblerait mériter une étude distincte, une protection à part. Cependant, presque tous les ouvrages de Doctrine Juridique (1) étudient et mêlent ensemble tous les arts, y compris parfois les arts industriels. Et la loi, si brève, si réservée en ces matières, ne distingue guère les musiciens; et quand, par rencontre elle l'a fait, ils n'ont pas eu à s'en réjouir. Pour la Jurisprudence, il en va de même.

Dans les circonstances économiques et autres qui accablent aujourd'hui la musique de façon particulièrement grave, la protection légale du compositeur est-elle assez forte pour sauvegarder ses intérêts légitimes ?

Il nous a semblé que le *fait musical* n'était pas toujours parfaitement connu des juristes, ce qui, dans certaines affaires retentissantes, a pu causer à la musique quelques inconvénients. Peut-être ne serait-il pas inutile d'envisager quelques instants ce *fait musical* avant le *droit du musicien*.

La question ne se posera ici qu'au regard d'une certaine musique : symphonique, dramatique, sacrée ou de chambre, grandes œuvres chorales, orchestrales, grandes pièces pour orgue, piano ou autres instruments, en un mot, musique « composée » ;

(1) Sauf MM. Chartier, Dommange, etc... (v. plus loin).

puisqu'il s'agit de droits à défendre, il importe d'abord de circonscrire le domaine. L'autre, qu'on pourra nommer « musique légère », musique de chansons et de danses, (genres si français et qui méritent si souvent leur succès énorme encore que fugitif) est toujours en pleins rendement et réussite, et il serait inutile d'appeler à son secours une protection légale qu'elle ne paraît pas solliciter. Elle exige de son auteur peu de temps, peu d'études (1); aisée à éditer, à jouer, à répandre, elle a facilement un public nombreux; faite de « motifs » ou de couplets « juxtaposés », où l'invention est charmante mais brève, elle ne saurait, en cas d'insuccès, entraîner un gros dommage de temps ou d'études perdus; et dans le cas de réussite, fréquent, elle s'arrange, pour les droits d'auteur, de façon très confortable.

Celle dont il sera parlé ici, c'est la musique « composée » : le mot est important ; la composition joue en musique un rôle de tout premier plan, plus essentiel, dirons-nous, que dans les autres arts, parce que c'est la musique qui reçoit le moins de secours, soit de ceux-ci, soit de la nature et qui, étant la plus privée de support matériel, doit trouver dans la composition même sa base essentielle : voilà ce qu'il nous faut montrer.

*
**

On a souvent prétendu, soit pour diminuer ou dénier le droit des auteurs sur leur œuvre (droit qu'on nomme encore « propriété » mais qu'une analyse plus poussée conduirait à désigner autrement), soit pour prétendre qu'elle devrait tomber plus tôt dans le domaine public, que les artistes tirent peu de leur cerveau, et composent « avec des idées qui nagent dans le domaine public, ce fonds commun où viennent puiser toutes les intelligences » (2). Dès 1825, le rapport du Vicomte de la Rochefoucauld disait : « ...On allègue... que la pensée n'est point individuelle, qu'elle est propre à tous, et que la réflexion peut développer, dans des esprits divers, des idées pareilles... et que là où plusieurs, et même tous, peuvent se dire propriétaires, nul ne l'est en effet... » (3). Dans l'affaire André Chénier, l'avocat

(1) Toutefois, il se trouve parmi les chansonniers des musiciens fort cultivés.

(2) C'est ainsi que Morillot exprime cette opinion qu'il va combattre de toutes ses forces. (V. MORILLOT, *Personnalité du droit de copie*, p. 12).

(3) Commiss. propr. littéraire, Paris, 1826, p. 34.

général Choppin d'Arnouville disait encore en 1878 : « Ce n'est pas que le droit social dérive, ainsi qu'on l'a parfois soutenu, de cette injuste pensée que l'auteur n'a rien innové, qu'il a puisé dans le fonds commun... non, telle n'est pas la base du droit social concurrent au droit privatif... » (1).

L'opinion courante admet assez souvent que l'œuvre d'art s'effectue, comme dit Morillot « par une sorte d'énergie spontanée, et comme par un mouvement fatal » (2). La philosophie a, dit-il, soutenu cette idée par sa notion du grand homme, et la physiologie de même, qui voit dans le génie « le produit d'un organe perfectionné ou dénaturé » (3). On a même appelé à la rescousse Pascal, disant que « certains auteurs... feraient mieux de dire : « notre livre, notre commentaire, notre histoire, etc... » vu que d'ordinaire il y a plus en cela du bien d'autrui que du leur... » (4).

Or Pascal ne parle ici que de « certains auteurs ». Certes, le « lieu commun » existe dans tous les arts, mais on le blâme, comme une faiblesse ou comme un larcin. Et il importerait d'abord de bien distinguer, malgré la ressemblance des mots, le « lieu commun » et le « domaine public ». Bien mieux, c'est Pascal lui-même qui va répondre : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle ; quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux... Les mots diversement rangés font un divers sens, et les sens diversement rangés font différents effets » (5).

Morillot s'est attaché à détruire les effets fâcheux de cette susdite théorie en établissant la « personnalité » de l'œuvre d'art. Peu importe ce fonds commun, inévitable. « Mais, dit-il, la recherche de ces idées, mais leur combinaison souvent si neuve qu'à leur aspect on croirait les avoir ignorées jusqu'alors, mais ce travail où un auteur use sa vie, ruine sa santé, voit blanchir ses cheveux et se rider son front, tout cela n'est-il pas ce qu'il y a de plus personnel au monde ? » (6).

Si nous insistons sur cette question, aujourd'hui que le droit

(1) F. WORMS: *Etude sur la propriété littéraire*, I, p. 259.

(2) MORILLOT, *idem.*, p. 14.

(3) *Idem.*

(4) B. PASCAL: *Pensées*, Coll. Gallia, p. 17, n° 43.

(5) *Idem.*, p. 10, 11, nos 22-23.

(6) MORILLOT, *op. c.* p. 12-13.

d'auteur est partout admis, c'est parce que, en musique, la théorie du droit de tout le monde est passée jadis et demeurée longtemps dans la pratique, alors que le public avait, sur les œuvres musicales éditées, un droit exorbitant, presque total ; et ce droit a laissé des survivances dont certaine loi de 1866 et ses conséquences tardives nous donneront des exemples récents. C'est ensuite parce que l'idée de l'œuvre d'art tombant du ciel dans le cerveau de l'artiste, ou étant inspirée par la nature ou les autres arts, cette idée qui réduit ou détruit le rôle du créateur et son *droit*, est fausse pour tous les arts, mais surtout pour la musique : la musique est l'art qui reçoit le moins de la *nature*, du *fonds commun* ou des *autres arts*, et par là, nous voulons le montrer, elle se prête particulièrement à l'établissement du droit « personnel », du droit « moral » que — lentement — la Doctrine édifie au profit des artistes.

*
**

L'inspiration, l'éclair de génie, fournit généralement au musicien un élément très bref, quelques notes, un rythme, quelques accords : les notes initiales de la 5^e Symphonie, de Tristan, ou de la Symphonie de Franck en sont des exemples. Aussitôt commence le travail d'élaboration qui, bien que l'inspiration l'accompagne, est un travail ardu et volontaire (choix des idées, plan, tonalités, développements, variations, harmonisation, orchestration, etc...), et qui présuppose une ample connaissance de la technique musicale, une longue étude. La volonté préside à tout, à la contemplation de l'idée, de l'image. « Le rôle de la volonté, dit Morillot, n'est pas moins actif quand il s'agit de traduire l'idéal sous une forme sensible, de se reconnaître au milieu de signes divers capables de l'exprimer... Il en est de même quand il faut passer au détail de l'expression... La volonté n'est jamais plus active que dans ce travail secondaire et indispensable, où l'esprit, sans manifester toute sa puissance, fait du moins admirer toute son industrie... La volonté ne dirige pas seulement les opérations de l'esprit, elle provoque aussi les élans du cœur... » (1).

Telle est l'analyse d'un éminent juriste que tous les artistes approuveraient : il n'y a pas d'exemple d'une œuvre musicale où

(1) MORILLOT, op. c. p. 15.

l'élaboration volontaire ne joue un rôle primordial. « Et l'on voudrait, ajoute Morillot, qu'une œuvre ainsi composée ne fût pas personnelle à son auteur !... » (1).

*
**

Jusqu'ici — inspiration et mise en œuvre, émotion et métier, pensée et forme, — ce qui a été dit est commun à tous les arts. Mais nous allons constater que la musique est la plus attachée à la personne de l'auteur, parce qu'elle reçoit moins de secours du monde extérieur. Les peintres, les sculpteurs ont devant eux la nature, le modèle, les formes mesurables, la perspective, les lumières, les ombres et une matière qui résiste; les littérateurs construisent sur l'enchaînement et la logique des idées et, comme instrument d'expression, ils ont les mots et le langage de tout le monde; les architectes travaillent sur la matière solide et ses diverses résistances, sur les besoins de l'habitation, et plus que tout autre artiste, sur les exigences précises de la « commande »; le musicien compose sur les sept sons de la gamme naturelle, auxquels l'art a ajouté cinq autres : douze sons à peine fixés dans une gamme dite « tempérée »; et sa composition est toute dans son esprit, toute intérieure, car tandis que le poète peut se lire ses vers en les faisant, et entendre leur son, le musicien d'orchestre ne « s'entend » que lorsque tout est fini, copié, édité; avant cela, il ne peut contempler son œuvre que dans son cerveau. Est-il un art plus « personnel » ?

Mais la musique, dira-t-on, n'a-t-elle pas pour base naturelle les nombres ? Sans doute, pour la spéculation pure, pour la physique, il existe entre les nombres de vibrations des notes des relations fort curieuses et que Jacques Amyot, musicien lui-même, traduisait si péniblement de Plutarque ! Mais que donnent ces nombres au musicien qui veut écrire ? « ...Si l'on s'amusait à traduire numériquement une mélodie, écrit M. Pierre Lasserre, en alignant les chiffres qui représentent les intervalles successifs des notes et leurs durées respectives, le profane serait surpris de la voir sans cesse repasser par les mêmes points et les mêmes figures. C'est ce que l'on peut constater dans l'harmonie chiffrée. Le cycle des accords est vite parcouru » (2). « En fait, dit-il

(1) *Idem*, p. 16.

(2) P. LASSERRE : *Philosophie du goût musical*, p. 128.

encore, la gamme a été trouvée par l'oreille, et par l'oreille seule... il serait trop absurde de supposer que les musiciens des origines aient commencé par consulter les mathématiques » (1).

*
**

Mais la musique n'a-t-elle pas pour appui, fourni par les arts voisins, le rythme de la parole et le rythme de la danse ? (2) Sans doute, à l'origine.

Pour le rythme de la parole, M. Maurice Emmanuel a montré que « l'art antique tire toute sa rythmique des « durées » syllabiques du langage verbal. Celles-ci deviennent, par une transposition des plus simples, — puisque toute musique anciennement était chantée — les facteurs primordiaux de figurations rythmiques types, peu nombreuses... » (3). M. Jean Beck et autres savants nous ont montré que les choses se passaient ainsi au Moyen âge, alors que les paroles devaient « apporter à la musique, comme dit M. J. Samson, non seulement des idées à habiller, mais des éléments musicaux essentiels, ses éléments rythmiques fondamentaux... » (4). C'étaient encore ainsi à la Renaissance, avec les admirables poèmes mesurés d'Antoine de Baïf que Mauduit et Claude le Jeune mettaient en musique au temps de l'Académie de Charles IX. Mais aujourd'hui ? Si les livrets d'opéra du xix^e siècle (de valeur poétique inégale) ont réservé, en gros, à la musique des coupes et des symétries, on peut dire que le poète lyrique n'écrit plus pour la musique ; il n'offre plus au musicien de bases spécifiquement musicales de rythmes ou de durées, mais simplement des « données intellectuelles et affectives » (5), témoin la peine que prennent Fauré, Duparc et autres pour poser la même musique sur des strophes en apparence semblables. Les poètes se sont fait des techniques pour eux, à leur usage, la poésie étant sa propre « fin » ; qu'elles soient dans les mots, les pensées, les symboles, la syntaxe, ou ailleurs, ces techniques ne servent pas la musique, souvent elles la gênent ; c'est pourquoi le musicien a dû se réfugier dans le récitatif le plus libre, et préfère souvent les poètes anciens, ou

(1) *Idem*, p. 17-18.

(2) V. Cours de Composition de VINCENT D'INDY, I. — La décoration du théâtre des Champs Elysées de M. Maurice Denis exprime cette idée.

(3) Maurice EMMANUEL : *Histoire de la langue musicale*, I. p. 17.

(4) J. SAMSON : *Bull. soc. Palestrina*, oct. 1934.

(5) *Idem*.

bien la prose. (Nous retrouverons ces considérations dans les fameuses affaires des Vaudevilles et des Ouvertures, et on peut dire que la conception juridique de « collaboration » est musicalement discutable).

Pour la danse, il en va de même. A l'origine, et longtemps, et jusque dans les « Suites » des xvii^e et xviii^e siècles, la musique a pu se fixer sur des rythmes de danse préexistants, conservés encore dans les scherzos ou menuets de symphonies. Mais aujourd'hui ? (car nous n'allons pas défendre devant les tribunaux Aristoxène ni même Couperin) ; aujourd'hui, (à part la musique à danser qui est hors de cause ici), la musique symphonique ne peut se réclamer du rythme de la danse que chez ses lointains aïeux. M. Lasserre a dit : « La musique imite tout d'abord les mouvements vivants de la danse et de la marche rythmée. Il serait, je crois, plus juste de dire *qu'elle en est imitée*. Un maître de ballet pourra imaginer, assis sur sa chaise ou, mieux encore, en se balançant sur son parquet, des pas et des figures de danse pour lesquels il chargera un musicien de composer une musique propre à en soutenir l'exécution. Je me demande si ce professionnel aura pu, dans ce travail d'invention, se passer de fredonner mentalement quelque air approprié... la musique d'abord, les pas ensuite, après la musique... » (1). La danse ne sert plus le musicien.

*
**

La musique reçoit donc peu de chose de la nature ou des autres arts. Il nous reste à montrer que son support matériel est aussi inexistant que possible. Voici l'œuvre achevée : c'est un monceau de papiers informes, que presque personne ne peut lire, dont l'auteur (surtout si c'est une œuvre d'orchestre) ne peut donner au piano aucune idée exacte, somme toute inutilisable en cet état (2). Le peintre, le statuaire, ayant terminé leur œuvre, ont quelque chose entre les mains, qu'ils peuvent conserver, exposer ; l'architecte a ses plans et ses élévations, et le poète une écriture que chacun peut lire. Le musicien n'a rien à montrer, tant qu'il n'est point passé par le copiste et le graveur. Et il ne doit

(1) P. LASSEIRE : op. c. p. 73-74.

(2) Rares sont les musiciens qui, comme Vincent d'Indy, remettent au graveur une partition calligraphiée.

point attendre, car la musique au temps présent, vieillit vite. C'est cette hâte d'entendre et de réaliser l'œuvre qui est souvent la cause de ces traités d'édition hâtifs dont il sera question plus loin : les frais de copie et de gravure tuent à petit feu la musique de grand orchestre.

Autre chose : une ébauche de peinture ou de sculpture est une chose présentable, même exposable ; beaucoup d'intérieurs d'artistes sont décorés d'ébauches ou de pochades. On sait ce que valent celles d'un Rodin ou d'un Puvis de Chavannes. Lamartine publiait ses « fragments » ; beaucoup de brefs poèmes, quatrains, épigrammes ne sont que des notes jetées, qui ont une valeur... Une ébauche musicale n'est *rien* : on ne peut même pas la montrer à des amis. La musique, par la nécessité où elle est d'être « exécutée », n'est vivante que dans sa forme « aboutie ». Il faudra donc au musicien, si isolé, une technique, un métier longuement appris : science du solfège, de l'harmonie, du contre-point, science si complexe et fuyante de la composition (1), technique de tous les instruments, de leur assemblage, de la voix, des paroles, de leurs accents, du résultat sonore de tout cela, de l'histoire de la musique. Faute de technique, dans l'état actuel de la musique, et parce qu'il n'a d'autre appui, le musicien créera une œuvre non-viable, inentendable, mort-née.

*
**

En exposant le « fait musical », ses circonstances, le travail tout intérieur et volontaire du musicien, ses longues et multiples études, nous croyons avoir montré sur quelles profondes bases, personnelles et morales, s'établit son droit.

Il nous reste à déduire de cette nature immatérielle de la musique que, vivant par la seule *exécution*, elle se trouve être tributaire des intermédiaires qui se posent entre le public et elle : *l'éditeur* et *l'interprète*; cette considération sera d'importance.

Nous verrons, pour l'édition, les clauses et usages courants. Ici, à propos des faits, il faut remarquer, au point de vue économique, que si l'on imprime un livre pour trois mille francs, vite couverts par la vente, la gravure d'une œuvre d'orchestre peut en coûter soixante mille; et combien d'exemplaires seront-ils vendus ? combien même de la réduction à quatre mains qui

(1) Le cours de V. d'Indy durait au minimum 10 ans.

coûtera en plus, le travail de réduction et une nouvelle gravure ? On voit aussitôt que, pour l'édition musicale et la littéraire, la question se pose tout différemment, et il serait nécessaire que la loi sur l'édition, tant attendue, en fit la distinction.

Or, contrairement à d'autres arts, dont les œuvres sortent terminées des mains de l'auteur, il est nécessaire que la musique passe par l'édition (ou au moins la copie, coûteuse aussi), car c'est son moyen d'atteindre l'exécution par quoi seulement elle est achevée; elle n'a de vie que par l'audition, elle y prend connaissance d'elle-même et y répand son influence et son émotion (1). Le musicien, comme le poète dont parle Morillot, qui n'écrit que pour lui-même « ne serait pas digne de ce nom, pas plus que le savant, qui, ayant les mains pleines de vérité, les serrerait pour empêcher celles-ci de s'échapper. » (2). Le musicien est forcé d'éditer : voilà qui devra être mis en avant à propos des contrats.

*
**

Ensuite se pose la question de l'interprétation. Aucun autre art n'en connaît autant les difficultés. On a joué récemment, avec succès, une œuvre d'orchestre qui attendait depuis vingt ans; œuvre conçue, composée avec amour, copiée, et qui demeura vingt ans, comme morte, faute d'interprètes. Alors même qu'on les a trouvés, il reste encore la difficulté des répétitions, où, surtout pour les jeunes auteurs, il est malaisé d'obtenir l'expression désirée : les exécutants peuvent ne pas comprendre, et il est grave, pour une œuvre nouvelle, d'être trahie par les premières exécutions.

« De tous les artistes producteurs, a dit Berlioz, le compositeur est à peu près le seul, en effet, qui dépende d'une foule d'intermédiaires, placés entre le public et lui ; intermédiaires intelligents ou stupides, dévoués ou hostiles, actifs ou inertes, pouvant depuis le premier jusqu'au dernier, contribuer au rayonnement de son œuvre ou la défigurer, la calomnier, la détruire même complètement. » (3).

(1) Ainsi l'œuvre d'Albéric Magnard n'a point acquis la place qu'elle mérite dans la musique actuelle parce qu'elle s'est trop fait oublier.

(2) MORILLOT, op. c. p. 16-17.

(3) BERLIOZ: *Théorie de l'art du chef d'orchestre*. (V. article de M. Inghelbrecht, dans *l'Édition musicale vivante*, fév. 1928).

C'est pourquoi il importera de distinguer toujours, judicieusement, ce qui est de l'auteur, de l'éditeur, de l'interprète. Les lois dites fondamentales de 1791 et 1793 ont bien séparé le droit de représentation du droit d'édition : on verra que, par la suite, des confusions ont pu se produire ; et puisque l'exécution est, pour la musique, d'une importance vitale, il ne faudra cesser de réclamer pour l'auteur un droit de regard sur toute exécution de ses ouvrages.

*
**

A présent que l'œuvre est jouée, il faudra que l'auteur la défende, non seulement contre la représentation illicite et la contrefaçon, mais contre ses propres admirateurs, ses meilleurs amis ; le public croit toujours à son vieux droit sur la musique publiée ; et si chacun sait que quelques traits de crayon peuvent valoir une somme considérable s'ils sont d'un peintre, un gros travail musical est jugé sans valeur : on croit pouvoir couper, changer, copier les œuvres les plus réservées, cacher le nom de l'auteur. Les musiciens y sont habitués, ou résignés. Aucun art ne donne ou n'abandonne comme la musique, témoin « l'improvisation » qu'elle est presque seule à pratiquer, et qui est généralement exécutée sans rétribution. La musique est difficile à défendre, même en justice, sans doute parce que impalpable, insaisissable dans le sens vulgaire. (Penser qu'une œuvre d'orchestre peut être logée en son entier, en sa complexité, dans le cerveau d'un chef d'orchestre qui la possède toute !)

La musique, dit M. Combarieu, « crée des formes sans équivalent dans le monde physique ; elle pousse même l'affranchissement de l'esprit jusqu'à s'organiser suivant un mode de pensée dont on chercherait vainement le semblable dans tout ce qui n'est pas elle. La musique est l'art de penser avec des sons, *sans concepts...* » (1).

Et pourtant, à cause de cela même, elle tient plus que tout aux fibres profondes de l'auteur : les vies de musiciens malheureux — il en est beaucoup — sont de terribles drames, tant le déboire de leurs ouvrages sont leur propre déboire. Combien ces vies font comprendre la vérité de ce « droit moral » qui s'installe si

(1) J. COMBARIEU : *Histoire de la musique*, I, p. VII.

lentement dans les « habitudes » juridiques, et surtout juridico-musicales » (1).

*
**

Cependant, malgré cet état de choses qui la rend supérieure, sans doute, au point de vue art pur, mais inférieure en cas de conflit, l'usage veut que la musique soit, en France du moins, traitée dans la famille artistique en parente pauvre. « Pourquoi faut-il qu'en France, aujourd'hui encore, dit M. Combarieu, et dans vingt ouvrages signés de noms illustres, la rubrique *Histoire de l'art* ne désigne pas autre chose qu'une histoire des arts du dessin ? à quelle place inférieure, à quel ordre d'études abandonnent-ils la musique, ceux qui, après avoir adopté une telle enseigne, croient pouvoir ignorer les musiciens ?... » (2).

La loi, la jurisprudence, les usages leur ont parfois réservé un sort analogue, à ce point qu'on a pu nommer les compositeurs « les parias des intellectuels » (3).

*
**

Concluons provisoirement que la musique, art immatériel, le plus difficile à créer, à produire au dehors et plus tard à défendre, est aussi celui qui représente au mieux cette émanation de la personnalité, cette portion de l'intelligence, indétachable de son auteur (4), cette liberté, cette autonomie de la pensée (5) sur lesquelles doit se fonder un droit très fort et très particulier dont nous allons suivre les vicissitudes.

(1) « Je rends grand hommage, — disait Pierre Sales, — à l'inquiétude de M. Harmand et M. Mack au sujet du droit moral ; mais je partage l'avis de M. Vaunois, que ce seront les habitudes qui le feront respecter... » (Bull. soc. d'ét. légis., 1908, nos 3-4, p. 235.

(2) J. COMBARIEU, op. c. I., p. V.

(3) A propos du rapport présenté au Congrès national du livre de 1921, par MM. Carol Bérard et G. Grovlez.

(4) V. MORILLON, op. c.

(5) V. plus loin, *Droit moral*.

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DES PRINCIPES
QUI ONT PROTÉGÉ
LA " PROPRIÉTÉ MUSICALE "

PREMIÈRE PARTIE

Histoire des Principes qui ont protégé la " Propriété Musicale "

CHAPITRE PREMIER

Les Lois

HISTORIQUE.

Toute la question des droits d'auteur musicaux se rassemble en un conflit entre : public, auditeurs, possesseurs d'exemplaires, — éditeur qui a acquis certains droits, — exécutant qui fait vivre l'œuvre, — entrepreneur de spectacles, — intermédiaires divers, et, tout à la fin, le musicien, désireux, s'il se peut, de voir son œuvre respectée et de tirer quelque gain de son lourd travail. Historiquement, le musicien (chose étrange) semble avoir été le dernier auquel ait été reconnu un « droit », la qualité d'acquéreur étant plus facile à défendre que celle de créateur, le créateur n'ayant aucun titre en mains, et les questions juridiques s'étant posées d'abord au sujet de la contrefaçon en librairie (1).

Des longs débats de l'ancien Régime il n'est utile de retenir ici que ceux qui ont préparé peu à peu les Lois révolutionnaires sur lesquelles le Droit d'auteur repose encore.

Sous l'ancien régime, l'édition des ouvrages fut protégée par le moyen des « privilèges ». Les imprimeurs et libraires, ayant mis au jour un bel ouvrage, et redoutant d'en voir paraître une

(1) Voir l'*Histoire des faits*, p. 175 et s.

contrefaçon de mauvais papier et à vil prix avant d'avoir couvert leurs dépenses, obtenaient un privilège temporaire. Ce n'était ainsi à l'origine, comme l'explique M. Paul Olgarnier (1), que pour éviter la concurrence. « En sollicitant ce privilège, dit-il, les imprimeurs ne songèrent pas un instant à revendiquer un droit quelconque découlant du droit naturel ou du droit des gens, ils invoquèrent un argument d'ordre économique » (2). Accordés par l'Université ou les Parlements, les Privilèges ne furent, au xvii^e siècle, donnés que par le roi. Nous en trouvons la raison dans cette déclaration royale du 10 mai 1728 où il est dit : « ...L'impression et la vente des livres ont toujours été l'un des principaux objets de l'attention des rois nos prédécesseurs. Persuadés de la nécessité d'empêcher le cours d'ouvrages capables de donner atteinte à la tranquillité de l'Etat, à la pureté des mœurs et à la sainteté de la religion, ils ont en différents temps, expliqué leurs intentions et même prononcé des peines rigoureuses contre ceux qui contreviendraient à ce qu'ils avaient ordonné... » (3) et ensuite sont citées les ordonnances de Henri II, 1547 et 1551, Charles IX, 1563, celle de Moulins en 1566, etc..., et les arrêts de Parlement. Les peines vont jusqu'au carcan, au bannissement, et même aux galères (en cas de récidive). L'histoire est fort longue des sévérités royales, rendues plus strictes par les affaires jansénistes, des infractions retentissantes, des résistances des libraires, de l'intervention du Parlement. Ces faits, qui ne sont point de notre sujet, occupent une grande partie du « Traité des Droits d'auteurs » d'Augustin Charles Renouard, historien si précieux de la question qui nous occupe.

Le 28 février 1723 parut un règlement général pour la librairie et l'imprimerie de Paris, arrêtant toutes les prérogatives et tous les devoirs de la puissante corporation, réservant, sous des peines sévères aux libraires et imprimeurs le commerce des livres. Toutefois, ainsi que le montre M. Olgarnier (4), en interdisant à toutes personnes « de quelque qualité qu'elles soient... » « de faire le commerce des livres »... d' « acheter pour revendre », ce règlement permettait implicitement aux auteurs de vendre eux-mêmes leurs ouvrages (car ils ne figurent pas au nombre des personnes qui achètent pour revendre). En fait on trouve alors

(1) V. PAUL OLGARNIER : *Le Droit d'Auteur*, I, p. 78.

(2) *Idem*.

(3) Augustin Charles RENOUARD : *Traité des Droits d'Auteurs*, I, p. 89.

(4) Op. cit. I, p. 90.

cette chose nouvelle : des privilèges accordés à des musiciens s'éditant eux-mêmes, comme celui-ci :

« Louis... etc... Notre bien-aimé, le S^r F. D*** Nous a fait exposer qu'il souhaiteroit faire imprimer et graver et donner au public des Nouvelles Poësies spirituelles, Fables et Chansons morales sur les plus beaux airs François et Italiens en musique... à ces causes, voulant traiter favorablement ledit S^r exposant, Nous lui avons permis... de faire imprimer et graver lesdites Poësies spirituelles... (etc.) de sa composition cy-dessus expliqués, en un ou plusieurs volumes, conjointement ou séparément et autant de fois que bon lui semblera, sur papier conforme à à ladite feuille imprimée et attachée sous notredit contrescel et de les vendre, faire vendre et débiter par tout notre Royaume pendant le temps de six années consécutives à compter du jour de la datte desdites présentes. Faisons défense... d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance comē aussi à tous imprimeurs, graveurs, marchands libraires, imprimeurs en taille douce et autres, d'imprimer, faire imprimer, graver ou faire graver, vendre, faire vendre, débiter ny contrefaire lesd. nouvelles Poësies... ny d'en faire aucuns extraits... d'augmentation, correction, chang^t de titre... sans la permission expresse et par écrit dud^t S^r exposant ou de tous ceux qui auront droit de lui à peine de confiscation... et trois mille livres d'amende... à la charge que ces présentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la comm^{té} des imprimeurs et libraires de Paris dans trois mois de la datte d'icelle, que la gravure et impression desd. Poësies sera faite dans notre Roiaume et non ailleurs... qu'il en sera remis deux exemplaires dans notre bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre et un dans celle de notred^t très cher et féal chevalier garde des Sceaux de France, le S^r Chauvelin, le tout à peine de nullité des présentes... » (1).

Nous avons là l'établissement d'un droit privatif très fort, très sanctionné, temporaire, purement territorial, et soumis à la condition du dépôt.

Le règlement de 1723 pour les libraires de Paris, qui ne fut rendu exécutoire pour la province que par arrêt du Conseil d'Etat

(1) *Nouvelles poésies spirituelles et morales, etc...* Paris, 1728.

du 4 mars 1744 (1), amena un certain remous dans la librairie (2), Un mémoire pour les libraires de Paris de Louis d'Héricourt, au Garde des Sceaux, 1725, expose clairement la notion de « propriété littéraire », par laquelle les libraires acquéreurs voulaient renforcer leurs droits. Il y est dit :

« ...Ce ne sont point les privilèges que le roi accorde aux libraires qui les rendent propriétaires des ouvrages qu'ils impriment... Un manuscrit... est en la personne de l'auteur un bien qui lui est tellement propre, qu'il n'est pas plus permis de l'en dépouiller que de son argent, de ses meubles ou même d'une terre... Il n'est pas douteux que le *propriétaire* d'une chose, en la faisant passer à un autre par le canal de la vente et de l'échange, transmet au nouveau possesseur les mêmes droits qu'il avait sur la chose dont il se dépouille...; donc un libraire qui a acquis un manuscrit..., et obtenu un privilège... doit demeurer *perpétuellement propriétaire* du texte de cet ouvrage, lui et ses descendants comme d'une terre ou d'une maison... » (3).

On voit ici formuler une notion générale qui certes n'était pas nouvelle, puisque Simon Marion, baron de Druy, déclarait déjà devant le Parlement en 1586 que chaque homme est « seigneur de ce qu'il fait, invente et compose » (4), mais qui commençait à pénétrer dans les mœurs : l'idée non plus d'une concession, mais d'un droit, d'un droit de *propriété* littéraire, comme on commençait à dire (comme le montre un passage de Diderot), droit cessible, et même déjà quelque peu héréditaire, comme en témoignent l'affaire des petites filles de La Fontaine en 1761 et celle des héritiers de Fénelon en 1773 (5).

Jusqu'ici, cependant, le droit de l'auteur lui-même n'était point consacré d'une façon générale et ne résultait pour lui que de concessions isolées. C'est contre quoi s'élevait un mémoire sur la librairie de Lamoignon de Malesherbes en 1759 : « Les auteurs, dit-il, suivant le *droit naturel*, devraient tirer tout le profit de leurs ouvrages, en ayant la faculté de les vendre eux-mêmes.

(1) RENOARD: op. cit., I, p. 86.

(2) V. Olagnier, op. cit., I, p. 92.

(3) RENOARD, op. c., I, p. 157 et s. — Louis d'Héricourt, dit M. J. RAULT, « élabore, le premier, une théorie générale du droit d'auteur. » (*Le Contrat d'Edition en droit français*, p. 15).

(4) RENOARD, I, p. 113.

(5) V. J. CHARTIER: *Les Droits du Musicien sur son œuvre*, p. 12.

Le droit civil ne s'y oppose point... Chacun a le droit de vendre les fruits de sa terre. Ne doit-on pas regarder les ouvrages d'un auteur, qui sont les fruits de son génie, comme lui appartenant encore à plus juste titre... » (1).

C'est là-dessus qu'intervinrent les fameux Six arrêts du Conseil du Roi du 30 avril 1777. Il y est dit : « Art. 3. — Les Privilèges qui seront accordés à l'avenir, pour imprimer des livres nouveaux, ne pourront être d'une durée de moins de dix années ». « Art. 4. — Ceux qui auront obtenu des privilèges en jouiront non seulement pendant tout le tems qui y sera porté, mais encore *pendant la vie des auteurs*, en cas que ceux-ci survivent à l'expiration des privilèges. » (2) Mais, explique l'avant-propos « ...accorder un plus long terme, ce serait transformer une jouissance de grâce en une propriété de droit... ce serait consacrer le monopole » (3). Par contre, « art. 5 — *Tout auteur qui obtiendra en son nom le privilège de son ouvrage*, aura le droit de le vendre chez lui, sans qu'il puisse sous aucun prétexte vendre ou négocier d'autres livres et *jouira de son privilège, pour lui et ses hoirs, à perpétuité*, pourvu qu'il ne le rétrocède à aucun libraire, auquel cas la durée du privilège sera, par le fait seul de la cession, réduite à celle de la vie de l'auteur » (4).

L'avocat général Séguier pouvait dire en 1779 devant le Parlement, à propos de cet article: « ...C'est la première fois qu'il est parlé du *droit des auteurs* et des *droits de leur postérité*. La *propriété* y est entièrement reconnue tant dans la personne de l'auteur que dans la personne de ses héritiers, et cette propriété paraît si évidente qu'on permet à l'auteur de vendre chez lui son ouvrage, faculté qui dérive du *droit naturel*... » (5).

On pourrait ajouter : c'est la première fois que l'auteur est mieux traité que ses ayants-cause, et c'est aussi, hélas, à peu près la dernière. La loi française en vigueur met l'acquéreur, peut-on dire, sur le même pied que lui.

Enfin un autre arrêt du Conseil du Roi du 30 juillet 1778 proclame que : « Art. 2. — ...Tout auteur qui aura obtenu en son nom le privilège de son ouvrage non seulement aura le droit de

(1) V. RENOARD, op. cit., I, p. 97.

(2) V. *Commission de la Propriété Littéraire*, Paris, 1826, p. 55.

(3) RENOARD: op. cit. p. 168.

(4) *Commission Propriété Littéraire*, 1826, op. cit. p. 55. — Voir également Fernand WORMS: *Etude sur la propriété littéraire*, II, p. 1 et s.

(5) RENOARD: op. cit. p. 182.

le faire vendre chez lui, mais *il pourra encore, autant de fois qu'il le voudra faire imprimer pour son compte son ouvrage par tel imprimeur, et le faire vendre aussi pour son compte par tel libraire qu'il aura choisi, sans que les traités ou conventions qu'il fera pour imprimer ou débiter une édition de son ouvrage puissent être réputées cession de son privilège* » (1).

Voilà une décision de la plus haute importance qui réserve à l'auteur-cédant une prérogative essentielle, une part inaliénable, un attribut *personnel* qui sous le couvert et sous le nom du privilège, représente déjà l'ébauche de ce « droit moral » que la législation française n'a jamais pu ni voulu nommer.

C'est donc de ces deux années 1777 et 1778 que date le droit d'auteur. Ainsi, de même que la musique a mis des siècles pour découvrir, à l'extrême fin du moyen-âge, la gamme majeure et l'accord parfait, de même les juristes ont, jusqu'aux abords de la Révolution, tourné autour de cette chose si simple : le droit initial de l'auteur sur son œuvre, qu'il peut exploiter lui-même ou céder à son gré.

**

Jusqu'ici, dit-on, la librairie musicale suivait le sort de l'autre. Mais l'histoire de la librairie musicale, pendant plus de deux siècles se trouve bien simplifiée par le fait que le sieur Ballard et sa famille s'étaient fait donner par privilège, le titre de « seul imprimeur du Roi pour la musique ». Avant les Ballard, Pierre Atteignant avait eu le privilège en 1527. « Bientôt après, dit H. Lavoix (2), aux caractères un peu lourds et gothiques d'Atteignant avaient succédé les types plus élancés et plus fins des Ballard. Avec son associé et beau-frère, Adrien Leroy, successeur de Lebé, Robert Ballard avait pour ainsi dire, accaparé le monopole de l'impression musicale en France, surtout le jour où, en 1552, il était parvenu à obtenir la charge de « seul imprimeur de la Chambre, Chapelle et menus plaisirs du Roi... » Ce privilège du roi Henri II fut renouvelé au profit de ses descendants en 1633, 1639, 1673, 1694 et 1696, etc... et ne cessa qu'en 1776. Il est juste de dire qu'ils avaient acheté leurs caractères et poinçons cinquante mille livres (3).

(1) *Commission Propriété Littéraire*, 1826, op. c. p. 56.

(2) H. LAVOIX fils, dans *Revue de France*, tome 6, 1873, p. 38 : *Une vie d'artiste...* Annibal Gantez.

(3) V. *Diction. de Musique*, de Hugo RIEMANN.

Voici le texte d'un renouvellement du privilège des Ballard avec l' « Attribution de la charge de Seul Imprimeur du Roy pour la Musique. »

« Par Lettres Patentes du Roy, données à Fontainebleau le cinquième jour du mois d'octobre, l'An de Grâce mil six cent quatre-vingt quinze, signées Louis; et sur le replis, Par le Roy, Phelypeaux; Scellées du grand Sceau de cire jaune, confirmées par Lettres de Surannation, données à Marly, le vingt-huitième May mil sept cent quinze, Signées comme dessus : Toutes lesdites Lettres Vérifiées et Registrées en Parlement le 7 juin 1715. Il est permis (à J. B. Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, et Noteur de la Chapelle de Sa Majesté), d'Imprimer, faire Imprimer, Vendre et Distribuer toute sorte de Musique, tant Vocale qu'Instrumentale, de quelque Auteur ou Auteurs que ce soit, avec très expresses inhibitions et défenses à tous Imprimeurs, Libraires, Tailleurs et Fondeurs de Caractères et autres personnes généralement quelconques, de Tailler, Fondre, ni Contrefaire les Notes, Caractères, Lettres grises, et autres choses inventées par ledit Ballard; ny d'entreprendre et faire entreprendre ladite Impression de Musique, en aucun lieu de ce Royaume, Terres et Seigneuries de l'obéissance de Sa Majesté, nonobstant toutes Lettres à ce contraires *sans le congé et permission dudit Ballard*; A peine de confiscation des Livres ou Exemplaires, Notes, Caractères, et autres Instruments servant au fait de ladite Impression de Musique, et de six mille livres d'Amende. Ainsi qu'il est plus amplement déclaré esdites Lettres : Sadite Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou à la fin desdits Livres imprimez, foy soit ajoutée comme à l'Original » (1).

On remarquera que, malgré la rigueur du monopole et la sévérité de la sanction, il était possible d'obtenir « congé et permission dudit Ballard », témoin ceux qu'obtenait le Sieur Guyennet en 1709, pour l'impression des Opéras de Lully et autres qu'il faisait représenter. Mais ce congé était rare, et sans doute coûteux. « Aujourd'hui, dit le vieux maître de chapelle Annibal Gantez (2), nous sommes en un temps que tout est permis, et

(1) Sur une édition d'Issé de Destouches, 1724.

(2) Annibal GANTEZ: *L'Entretien des musiciens*, Paris 1878. (D'après l'édition d'Auxerre de 1643), p. 74.

celui qui donne le plus à Ballard ou à Sanlecque (1) fait imprimer ses œuvres... il est honteux que maintenant en France n'y aye qu'un ou deux imprimeurs et qu'elle soit moins privilégiée pour les musiciens que l'Espagne, l'Italie et la Flandre, qui ont presque autant d'imprimeurs que de villes, et qu'il faille que par ceste nécessité les œuvres des meilleurs auteurs de France s'en aillent au néant... »

C'est ce qui explique qu'on trouve si peu de traces (hormis la musique de la chapelle royale) de tous ces chœurs qui s'exécutaient alors dans les cathédrales de France, et dont certains ont grand mérite, et, par contre, qu'il reste tant d'œuvres de cette époque, et même d'opéras entiers, en copies manuscrites.

*
**

Le 15 Septembre 1786 fut rendu le premier Arrêt du Conseil du Roi concernant spécialement la musique. « ...Sa Magesté ayant reconnu que... les droits de la propriété sont de jour en jour moins respectés, et que les talens sont dépouillés de leurs productions » (2) ordonnait que nul privilège ne soit accordé, pour la musique, « aux marchands éditeurs qu'en justifiant par eux de la cession qui leur en aura été faite par les auteurs ou propriétaires » (3); que le dépôt soit de neuf exemplaires; que les marchands de musique s'inscrivent à la chambre syndicale de la librairie de l'arrondissement; qu'il soit établi un « bureau du timbre » à l'école de déclamation et de chant de Paris, dont le produit (deux sous pour livre sur le prix marchand), ainsi que les amendes pour contrefaçons ou vente de musique non timbrée, profiteraient à ladite école.

*
**

La musique de théâtre se trouve attachée au sort même de l'Académie de musique, ou Opéra, fondée par Perrin, Cambert et le Marquis de Sourdéac, grâce aux Lettres Patentes de

(1) « Ce dernier, — dit H. Lavoix (op. cit. p. 38) — est de beaucoup le moins connu des deux à cause du beau privilège dont était muni Ballard, mais deux passages de notre auteur (GANTEZ) prouvent de façon indiscutable que l'imprimeur SALLANQUE (Jacques II), reçu maître le 15 septembre 1625, s'occupait particulièrement de publications musicales. »

(2) RENOARD, op. cit. I, p. 191 et s.

(3) *Idem.*

1669. Lulli, Surintendant et Compositeur de la musique de la Chambre, leur succéda et se fit donner un magnifique privilège (1), pour lui et ses enfants, privilège dont il usa de façon fort exclusive. Il ne joua que ses ouvrages et ses fils et gendre de même (2), ce qui simplifia beaucoup la question du droit de représentation musicale. Ce n'est qu'en 1714 qu'un règlement du 19 Novembre s'occupa de la réception d'autres pièces et de la rémunération des auteurs: « ...le poète à raison de cent livres, et le musicien pareillement à raison de cent livres par chacune des dix premières représentations, et à raison de cinquante livres par chacune des vingt représentations suivantes, pourvu que lesdites pièces soient jouées sans interruption... ».

Un arrêt du 30 Mars 1776 augmentait ces chiffres et créait des pensions. Les droits étaient pour chacun de :

« deux cents livres pour chacune des vingt premières représentations ;

Cent cinquante livres pour chacune des dix suivantes ;

Cent livres pour chacune des autres, jusques et y compris la quarantième... (pour une pièce remplissant la durée du spectacle) ..

« L'édition du livret, qui précédemment appartenait à l'Académie, devint la propriété de l'auteur...

« Après trois grands ouvrages d'un succès assez prolongé pour les faire remettre en scène, les auteurs jouiront l'un et l'autre d'une pension de mille livres, que l'on augmentera de cinq cents livres après les deux ouvrages suivants, et de cent livres après le sixième... » (3).

Le 17 Mars 1780 paraît un Arrest du Conseil d'Etat d'après lequel « Le Roi s'étant fait représenter le résultat des comptes de l'Académie royale de musique, depuis que le Privilège et l'Administration en ont été rendus au Corps de sa bonne Ville de Paris, Sa Majesté a vu avec peine que la dépense excédoit de beaucoup la recette... » (4).

En conséquence « la concession du privilège de l'Opéra, faite à la Ville de Paris, cessera... » la ville devant seulement acquitter

(1) « Privilège tellement exclusif, dit Pouillet, qu'on ne pouvait, sans l'autorisation du directeur, donner une audition payante, un bal public, même un concert spirituel ». POUILLET: *De la propriété littéraire et artistique*, 1908, p. 16.

(2) V. OLAGNIER, op. c. I, p. 190 et s.

(3) V. *L'Académie impér. de musique*, de CASTIL-BLAZE, I, p. 417.

(4) Extrait des registres du Conseil, à Paris, chez P. G. Simon, 1780. La Ville de Paris avait le privilège de l'Opéra depuis le 25 août 1749.

les dettes contractées pendant sa durée. Diverses économies sont prescrites mais il n'est pas touché aux honoraires ni pensions des auteurs; seulement, « le prix des places du Parterre et du Paradis, sera de quarante-huit sous à l'avenir. »

Le statut de l'Opéra fut enfin définitivement réglé par le grand Arrêt du Conseil d'Etat du Roi du 13 Mars 1784 (1). Ayant rappelé tous les privilèges et arrêts concernant l'Académie de musique, depuis 1672, le Roi la maintient « *dans le droit et privilège de l'Opéra proprement dit, dans toute l'étendue du Royaume, ainsi que dans le droit et privilège exclusif des Concerts de musique vocale et instrumentale... de même que des Concerts spirituels, et dans les droits et privilèges également exclusifs de l'Opéra Comique et des bals paysans* » (art. 1). Toute l'administration de l'Opéra est minutieusement réglée. Les honoraires d'auteurs et pensions sont maintenus, en outre il est institué trois prix, sous forme de médailles, pour les meilleures « *Tragédies lyriques* ».

Armé de son privilège, l'Opéra mena une lutte tenace contre les spectacles de la Foire qui, avec la collaboration des Comédiens italiens, allaient devenir l'*Opéra-Comique* en 1762, sous la tutelle de l'Opéra. Un règlement de 1774 pour l'Opéra-Comique décide que (art. 15) « La part d'Auteur sera d'un neuvième pour les pièces en trois actes et plus ; d'un douzième pour les pièces en deux actes et d'un huitième pour les pièces en un acte. Cette part d'auteur sera partagée en deux moitiés, l'une pour l'auteur des Paroles et l'autre pour l'auteur de la musique... (art. 20). Le droit des auteurs s'éteindra à leur décès, quand même les Pièces n'auroient point éprouvé de *Représentations nulles*. On en exceptera les Pièces qui n'auront pas encore eu cinquante *Représentations utiles* pendant la vie de l'auteur, auquel cas, *ses héritiers seront substitués à ses droits* pour lesdites Pièces jusques et y compris la cinquantième représentation utile ». (Cette décision en faveur des héritiers est tout à fait nouvelle, pour le théâtre) (Art. 16) « Avant de tirer la part d'auteur, on prélèvera, sur la Recette, le quart franc pour le quart des Pauvres, et une somme de trois cent cinquante livres pour les frais journaliers... » (2).

Le 16 Octobre 1779 intervenait un « nouveau bail ou concession par les Prévôt des Marchands et Echevins aux Comédiens,

(1) A. Paris, de l'Imprimerie Royale, 1784.

(2) V. M. OLAGNIER, op. c., I, p. 222 et s.

aits Italiens, pour trente années... » où l'Académie de Musique leur concède la jouissance du Privilège exclusif d'Opéra-Comique à Paris, mais « se réserve la propriété et l'exercice, ainsi que l'exploitation de l'Opéra-Comique dans le reste du Royaume... » (1) moyennant trente mille livre pour les cinq premiers ans, et quarante mille pour les autres.

*
**

Voilà comme était réglé le Droit d'auteur musical quand commença la Révolution. Les musiciens étaient mieux traités que les auteurs littéraires, dont les comédiens acquéraient les pièces, d'abord à forfait, puis pour un pourcentage plus ou moins falsifié. « Au moment de la Révolution, dit le Rapport du Vicomte de la Rochefoucauld, les comédiens ne payaient aux auteurs qui ne consentaient pas à leur faire la cession absolue de leurs ouvrages, qu'une rétribution très faible, et encore, ce droit, que les auteurs ne pouvaient transmettre à leurs enfants, qui s'éteignait à leur mort, les comédiens étaient-ils autorisés à le leur refuser si l'ouvrage avait produit aux premières représentations, moins de quinze cents livres de recette pendant l'hiver et de mille livres pendant l'été » (2).

Du moins les musiciens avaient-ils déjà entrevu le droit de leurs hoirs.

Or, la nuit du 4 août 1790, tous les privilèges furent abolis. Le droit d'auteur, qui n'était privilège que de nom, qui s'était fait accepter depuis peu comme un droit naturel, disparut cependant. « Le mot de privilège (dit encore le rapport du Vicomte de la Rochefoucauld) que, par une sage circonspection, le législateur de 1777 avait conservé pour désigner une véritable propriété, lui porta malheur... Dès ce moment donc, la propriété littéraire se trouva destituée de toute garantie » ...elle « avait le plus grand tort du moment : elle s'appelait privilège. Mais par une coïncidence singulière, en même temps que le privilège qui protégeait les droits de la propriété des auteurs dans ses rapports avec la librairie était renversé, un autre privilège, qui jusqu'alors s'était opposé à son exercice dans une importante

(1) De l'Imprimerie Lottin, 1779.

(2) *Commission de la Propriété Littéraire*, 1826, p. 26-27.

partie de son application, s'écroulait également : c'était celui dont jouissaient les comédiens... » (1).

Il en résulta on devine quel désordre qui se traduit à nos yeux par les pétitions des auteurs dramatiques, avec Beaumarchais à leur tête, portées par la Harpe à l'Assemblée Constituante et qui aboutirent à la loi de 1791.

*
**

LOIS EN VIGUEUR.

Il faut citer les deux lois de 1791 et 1793 qui posent tous les principes sur lesquels le droit d'auteur s'appuie. Dans le désordre, les discordes et les pétitions d'alors, les auteurs dramatiques furent les premiers servis, — avant même que fût réglé le droit d'édition — sans doute parce que leurs cris se firent mieux entendre. Elle fut votée sur un rapport de Chapelier.

LOI DU 13 JANVIER 1791. — ARTICLE PREMIER. — *Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.*

Cet article abolit les privilèges de théâtres et la propriété que s'attribuaient les comédiens Français sur certaines pièces : c'est ce que précisent les articles suivants.

ART. 2. — *Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.*

Voilà qui résulte du rapport étrange de Chapelier (2) qui, après avoir déclaré la propriété des auteurs « la plus sacrée, la plus inattaquable » (3) considère que l'ouvrage, étant publié, appartient au public. Ainsi l'auteur n'a plus droit qu'à une sorte

(1) *Commission propriété littéraire*, 1826, p. 26.

(2) « Il est inutile, je crois, de faire remarquer ce qu'il y a de singulier dans la logique du rapporteur », dit le rapport du Comte de la Rochefoucauld (*Commission propriété littéraire*, p. 28).

(3) Lire ce rapport dans Fernand Worms, op. c. II, p. 6.

de rétribution ou d'indemnité, garantie par une jouissance temporaire et sanctionnée par l'article suivant.

ART. 3. — *Les ouvrages des auteurs vivans ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.*

On remarquera ici la reconnaissance au profit des auteurs d'un droit très fort, mais non nommé. Nous suivrons les conséquences importantes de ce principe quand il sera question de la nature du droit d'auteur et des fondements du droit moral. Notons dès maintenant qu'il est ordonné de s'adresser à l'auteur non seulement pour régler son « droit pécuniaire », mais pour savoir s'il lui plaît d'être joué. C'est ainsi qu'il a été maintes fois jugé, et que, notamment « la représentation non autorisée constitue un délit, même lorsqu'elle est gratuite ou qu'elle a un but de bienfaisance » (1).

Les mots « dans toute l'étendue de la France » sont dirigés contre l'habitude prise par les théâtres des villes de provinces de jouer sans autorisation aucune, même contre la volonté de l'auteur, et sans lui donner de rétribution. Dans la pratique, on n'exigea bientôt plus le consentement « par écrit ».

ART. 4. — *La disposition de l'article 3 s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens réglemens; néanmoins les actes qui auraient été passés entre les comédiens et les auteurs vivans, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans seront exécutés.*

Cela pour détruire cette idée admise que l'auteur perdait ses droits sur son œuvre publiée ou déjà représentée. Mais l'article maintient les contrats librement conclus.

ART. 5. — *Les héritiers ou les cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages, durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur.*

Cette disposition ne fait que généraliser et fixer ce que le

(1) Tribunal civil de Marseille, 30 juillet 1927. — Chron. Soc. G. de Lettres, août-novembre 1927.

règlement de 1774 accordait aux musiciens d'Opéra-Comique. Mais n'était-il pas plus sage, ce règlement, qui laissait l'œuvre aux hoirs jusqu'à la cinquantième représentation, au lieu d'éteindre leur droit à date fixe, quel que soit le rendement et le succès de l'œuvre ? L'Arrêt du Conseil de 1777 distinguait les héritiers des cessionnaires ; ici, ils sont confondus. La façon de résoudre la question de propriété ne pouvait satisfaire les auteurs ; à la mort de l'un d'eux, les théâtres pouvaient attendre cinq ans, pour jouer leurs œuvres, et les héritiers perdaient tout. Cette propriété des auteurs, si lentement établie, si tard reconnue, ils se la voyait donner et reprendre aussitôt. « Ceux que lèse une pareille décision, disait le rapport la Rochefoucauld de 1826, n'ont-ils pas le droit de se plaindre d'une amélioration dans leur sort qui leur ôte, pour ainsi dire, à tout jamais, l'espérance d'une justice complète ? » (1).

ART. 6. — *Les entrepreneurs, ou les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités... etc.*

...Celà, parce que l'abbé Maury redoutait un peu la brusque absence de censure ; Robespierre, cependant, réclamait l'absolue liberté (2).

ART. 7. — *Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de ligne ne seront point chargées. etc...*
parce que Mirabeau détestait les baïonnettes (3).

En somme, en supprimant l'unité de théâtre à Paris, en retirant aux comédiens français la propriété des chefs-d'œuvre classiques qu'ils s'étaient attribuée, en exigeant l'autorisation des auteurs sans préciser leur droit, en donnant par contre une « propriété » fugitive aux héritiers et cessionnaires, en réglant hâtivement la police, la loi de 91 allait au plus pressé, à la suite de réclamations criantes ; c'est une loi de circonstance et de détail. On la considérera en 1825 comme une loi provisoire. Mais il a suffi de quelques mots pour que la sagesse de la jurisprudence y découvrit les principes qui nous régissent encore.

(1) *Commission de la propriété littéraire*, 1826, p. 29.

(2) V. travaux préparatoires dans RENOUD, op. c. I, p. 113 et s.

(3) *Idem*, p. 315.

LA LOI DU 19 JUILLET 1791 confirme la précédente, étend aux héritiers et cessionnaires le droit d'autorisation, et restreint les pouvoirs des officiers municipaux sur les questions de prix et rétributions.

Ces deux lois furent sans doute d'un effet nul, car le 23 Décembre 1791, Beaumarchais lisait à l'Assemblée Nationale sa fameuse pétition « contre l'usurpation des propriétés des Auteurs, par des Directeurs de Spectacles ». Il y disait : « ...depuis les décrets qui défendent à tous directeurs de continuer à usurper la propriété des auteurs, leurs ouvrages ont été joués avec la même audace dans toutes les villes des départements de l'Empire, excepté dans la capitale, sans leur permission, malgré eux, comme s'il n'y avait point de loi; sans qu'aucun des hommes de lettres ait pu obtenir de justice des tribunaux des villes où sont établis ces spectacles, qu'ils ont vainement invoqués... » (1). Bien mieux, ce furent les directeurs de troupe qui accusèrent les auteurs d'avoir formé une « corporation illégale » (2). Ils prétendaient en outre qu'ayant joué « les pièces des auteurs vivans, sans leur rendre la moindre part du produit », cela par un usage constant, leur droit de continuer était incontestable et admis par les auteurs. Même une cession faite par Beaumarchais devant notaire, un abandon de ses propres droits ne purent rien devant la force de la comédie : « Est-elle la *Serva Padrona* du royaume ? disait-il encore. Les Parlemens, les nobles ont cédé, le clergé, tous les grands abus se sont anéantis à la voix du législateur : la comédie seule a trouvé d'injustes appuis de ses torts dans le peuple et les tribunaux... » (3). Enfin Beaumarchais protestait contre le droit si court des héritiers : « ...jouissance plus que douteuse, ou même illusoire : cette très courte hérédité pouvant être éludée par les directeurs des spectacles, en laissant reposer les pièces de l'auteur qui vient de mourir, pendant les cinq ans... Tandis qu'un directeur de troupe ayant gagné cent mille écus à ne rien payer aux auteurs, en fera jouir à perpétuité, ses enfants ou ses héritiers, en leur laissant et pièces et spectacles... » (4).

(1) Pétition à l'Assemblée Nationale, par Pierre Auguste Caron Beaumarchais... lue... le 23 décembre 1791. — Bibliothèque Nationale ou Œuvres complètes t. XI.

(2) « Il n'y a point de corporation (disait Beaumarchais) à user de la même défense, pour repousser la même attaque sur des intérêts tous pareils ». (Même pétition).

(3) *Idem.*

(4) *Idem.*

Nous voyons un musicien bien pauvre, Dalayrac, mêler sa voix dolente à cette pétition; il ne touchait à Paris sur ses opéras comiques que de six à cinquante francs tous les huit ou quinze jours, et rien en province... (1). (Où nous voyons que les lois de 1791 concernaient aussi la *musique* de théâtre, ce qu'elles ne disent pas clairement) (2). De leur côté, les comédiens se présentèrent à la barre, et ils obtinrent un décret transactionnel des 30-31 août 1792, qui ne satisfait personne et fut aboli l'année suivante par un *décret de la Convention du 1^{er} septembre 1793*, garantissant aux auteurs dramatiques « une égale liberté par la voie de l'*impression* et par celle de la *représentation*... »

LOI DES 19-24 JUILLET 1793. — Si le désordre régna dans l'ordre théâtral (3) il ne fut pas moindre dans l'ordre de la librairie : aucun privilège n'étant plus accordé depuis l'été 1790. Cet état de choses amena la loi des 19-24 Juillet 1793 qui nous régit encore, et fut votée sur un rapport bref et incisif de Lakanal. Admettant la propriété artistique comme un droit naturel, Lakanal s'étonne « qu'il ait fallu reconnaître cette propriété... par une loi positive ». Loin d'admettre, comme Chapelier, que l'édition donne un droit au public, il déclare : « L'impression peut d'autant moins faire, des productions d'un écrivain, une propriété publique, dans le sens où les corsaires littéraires l'entendent, que *l'exercice utile de la propriété de l'auteur ne pouvant se faire que par ce moyen, il s'ensuivrait qu'il ne pourrait en user sans la perdre à l'instant même.* » (4). Ayant traité les ayants-cause de « pirates » et de « corsaires », le voilà solidement installé pour donner au droit des auteurs une base durable. Il faut citer toute cette loi fondamentale.

ARTICLE PREMIER. — *Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique (enfin, les voilà), les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la république et d'en céder la propriété en tout ou en partie.*

(1) V. BOUTAREL : *La propriété intellectuelle*, dans *Le Ménestrel*, 6 septembre 1885, p. 318 et s., et pétition de Dalayrac du 26 décembre 1791.

(2) La loi du 13 janvier 1791 dit : « pièces de tous genres ».

(3) Bibliothèque de l'Opéra, cotes 6.065, 6.075, 6.078, nombreux Rapports sur ces questions.

(4) RENOARD, op. c. I, p. 326. — WORMS, op. c. II, p. 22.

(La loi du 11 Mars 1902 ajoute aux artistes nommés les architectes et statuaires).

Si le principe qui attache l'œuvre à l'auteur pour toute sa vie est fortement posé, du moins peut-on remarquer que la première partie de l'article donne à cet auteur un droit exclusif et innommé, et la seconde accorde aux cessionnaires la « propriété ». C'est le point de départ d'une grande polémique qui anime encore les juristes. La Cour de Paris considérait, dans l'affaire Lecocq, qu'aucune loi n'avait « altéré ce caractère de *privilege personnel* et par essence *propre*, au sens légal comme ordinaire du mot... » (1) que la loi donne à l'auteur ; et Saleilles précisait en note que cette loi, « dans son article premier, avait posé le principe absolu de la *personnalité* du droit de propriété littéraire... tant que l'auteur vit, et tant que son droit consiste dans une faculté inhérente à l'exercice même de sa liberté, personne ne peut prétendre à un partage de droit avec lui » (2). Telle est la doctrine qui voudrait libérer le droit d'auteur des classifications un peu étroites du code civil. Mais la Cour de Cassation ne suivit pas cette voie et M. Lyon-Caen remarqua que ce droit, quelque exclusif qu'il soit, est cessible, donc échappe à cette personnalité absolue. Il suffit d'indiquer d'un mot cette double tendance, au moment où est cité l'article de loi qui l'a fait naître. On la retrouvera à chaque pas.

« Dans le territoire de la République... » il faudra attendre le décret du 28 Mars 1852 pour que soient protégés les ouvrages publiés à l'étranger.

« Céder... en tout ou en partie ». La loi reconnaît la cession totale. La question du droit moral montrera la gravité de ces mots, dont la jurisprudence a dû, parfois, adoucir le sens.

ART. 2. — *Leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs.*

« Même droit » aux héritiers ou cessionnaires que voilà mis sur le même rang que l'auteur, substitués à lui ! « Nulle part, dit Potu, la loi ne réserve le droit pour l'auteur d'interrompre une publication qu'il juge attentatoire à sa liberté intellectuelle et morale. Bien au contraire elle confère au cessionnaire comme à

(1) Aff. Lecocq. Cour Paris, 1^{er} février 1900. S. 1900, 2, 126.

(2) *Idem*, S. 1900, 2, 124. (Saleilles, note).

l'auteur lui-même « le droit exclusif de vendre » (1). etc... Et cela tant que dure le droit pécuniaire. En outre, le cessionnaire est mis à l'égal de l'héritier du sang, du gardien de la pensée... Voilà d'où naîtront, par la suite, de sérieuses difficultés.

ART. 3. — *Les Officiers de paix seront tenus de faire confisquer à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, peintres ou dessinateurs et autres, leurs héritiers ou cessionnaires, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs.*

« Chez nous, dit M. Delavenne, les Conventionnels de 1793 avaient... senti de quelle importance est pour la France son patrimoine intellectuel, et ils n'ont pas craint de mettre la *force publique* à la disposition de l'auteur pour la défense de ses droits, moyen énergique sans doute, mais amplement justifié par la nature même d'une exploitation souvent insaisissable... » (2). Toutefois, elle pourrait être dangereuse de nos jours, cette « saisie de toute œuvre sur simple réquisition à un officier de police judiciaire par un auteur qui se prétend victime d'un plagiat ou détenteur d'un droit de cession. Cela avant toute justification et sans qu'il y ait même possibilité d'aller en référé. On ne peut en aucune manière prétendre que ce texte a prévu les difficultés qui pourraient s'élever au sujet des adaptations cinématographiques et d'exploitation des films. » (3). En effet, les sociétés d'auteurs et de films ont dû prévoir le cas, et le régler dans leurs contrats.

ART. 4. — *Tout contrefacteur sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente aux prix de trois mille exemplaires de l'édition originale.*

ART. 5. — *Tout débitant d'édition contrefaite, s'il n'est pas reconnu contrefacteur, sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de cinq cents exemplaires de l'édition originale.*

ART. 6. — *Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage soit de littérature ou de gravure, dans quelque genre que ce*

(1) Emile POTU: *Le droit moral de l'auteur sur son œuvre*, p. 21.

(2) M. DELAVENNE: discours au déjeuner du « Droit d'Auteur » dans *Chron. Société des Gens de Lettres*, décembre 1929.

(3) *Chronique Société des Gens de Lettres*, janvier 1931.

soit, sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la bibliothèque nationale ou au cabinet des estampes de la république dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs.

Le dépôt n'était donc pas seulement prescrit dans un but de conservation, ou d'éducation nationale, mais il était une condition mise à l'exercice du droit de poursuite.

ART. 7. — *Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou du génie qui appartienne aux beaux-arts, en auront la propriété exclusive pendant dix années.*

Tel est le « majestueux et laconique exposé de principes, comme a dit Vaunois, que, depuis 1793, nos tribunaux ont su commenter et au besoin compléter. » (1) Il affirme le droit initial de l'auteur, poursuit durement la contrefaçon, donne libre cours au contrat de cession et d'édition et admet la transmission par décès. « Ce qui caractérise la législation française de la belle époque, Consulat, Empire et autres régimes jusqu'en 1852, dit Lyon-Caen, c'est que les lois posent des principes et ne descendent pas dans les détails... » (2).

Toutefois, Vaunois l'a dit, il a fallu parfois « compléter ».

On préfère généralement, pour les mettre en chant les poèmes qui suggèrent, sans tout dire, et qui laissent à la musique le soin de prolonger le sens imprécis des mots, ou même d'ajouter ce qu'ils ne contiennent pas... C'est sans doute pour des qualités de cette nature que les juristes ont tant loué la loi de 93, ce texte « lapidaire, illustre... » (3). Cette loi, quel beau sujet de controverse ! Quel beau thème à commentaires ! Les musiciens, — s'ils la connaissaient — chanteraient moins fort ses louanges. Ils sont, parmi les artistes, les plus touchés par ses déficiences ! Qu'un même texte régie les minces partitions de Grétry et Dalayrac, et celles de MM. Paul Dukas et Albert Roussel, ces dernières représentant un travail initial cent fois plus lourd, mais aussi des charges de copie et de gravure multipliées ; que

(1) Rapport VAUNOIS, *Bull. soc. d'ét. législ.*, 1922 n° 3, 4, p. 230.

(2) *Bull. soc. d'ét. législ.*, 1923, n° 2, p. 185.

(3) VAUNOIS : *Bull. d'ét. législ.*, 1923, n° 2, p. 177.

surtout le même texte régent le léger orchestre d'alors et tous les instruments modernes, la formidable expansion du disque et de la T.S.F. avec les nouveaux procédés de reproduction, voilà qui peut surprendre. Aucun art n'a connu les transformations et les bouleversements qui secouent aujourd'hui la musique et que ce texte vétuste n'aurait su prévoir.

« Il semble, au surplus, dit M. Worms, que cette loi, votée sans discussion, ait été rédigée avec une certaine précipitation » (1). Et il le montre par le double emploi que forment les articles 2 et 7, ce dernier, comme l'a montré M. Gastambide, étant apparu soudain par voie d'amendement. La nature du droit n'étant pas définie, qu'advient-il de l'auteur commun en biens, débiteur saisi, collaborateur, etc...? Le droit énorme concédé à l'acquéreur embrouille encore la question. Et quant aux droits attachés à la personne, aux droits « moraux » qu'il a bien fallu depuis lors reconnaître (2), « l'auteur est désarmé », dit Potu, par ce texte « qui autorise la cession totale et définitive » (3). Quant à l'extinction de la propriété, elle n'est pas expliquée ni justifiée — bien au contraire — par l'exposé des motifs.

Ainsi, peut-on dire que la Révolution a inventé le droit d'auteur? N'a-t-elle pas simplement inventé une manière de légiférer et un système égalitaire, et qu'y a-t-il dans cette loi de plus qu'un bon petit privilège octroyé par avance à tout le monde? Qu'y trouve-t-on qui ne fût connu avant 89, et même n'y retarde-t-on pas sur l'arrêt de 1777 qui préférerait l'héritier du sang au cessionnaire? « Evidemment, dit M. Chartier, le législateur n'a eu ici qu'à condenser dans un texte le résultat de deux siècles d'efforts constants, mais il n'en a pas moins le mérite de nous avoir donné une charte fondamentale du droit des auteurs, qui a connu d'ailleurs cette suprême consécration de servir de modèle à un grand nombre de législations étrangères... » (4). Seulement, presque toutes les nations se sont donné depuis une législation du droit d'auteur conforme aux besoins modernes. La France l'attend toujours. En résumé, la loi de 93,

(1) Fernand WORMS: *Etude sur la propriété littéraire*, I, p. 8.

(2) « Les décisions qui les consacrent ne citent pas nécessairement la loi de 1793 et n'y trouvent pas leur justification. La loi de 1793 ne les prévoit pas », a dit M. Vaunois, *Bul. soc. d'ét. légis.*, 1922, n° 3-4, p. 230.

(3) Em. POTU: *op. c. p.* 20. — V. aussi POUILLET: *Traité... de la propriété littéraire et artistique*, 3^e édition, n° 297.

(4) Jacques J. F. CHARTIER: *Les droits du musicien sur son œuvre*, p. 17.

comme celle de 91, n'est si belle que de n'avoir pas été remplacée. Toutefois, il faut reconnaître, pour l'une et l'autre, qu'ayant été, en fait, des lois partielles, occasionnelles, elles ont fixé du premier coup quelques notions solides, par quoi elles font encore figure de lois de principe.

*
**

DECRET DU 25 PRAIRIAL AN III. — ARTICLE PREMIER. — *Les fonctions attribuées aux officiers de paix... (loi de 93) seront à l'avenir exercées par les commissaires de police, et par les juges de paix dans les lieux où il n'y a pas de commissaires de police...*

CODE CIVIL. — Bien que le Code civil de l'An XI ne s'occupe pas du droit d'auteur, le mot de « propriété » par quoi ce droit est désigné trouvera dans le code sa définition (art. 544). Ce fait entraînera d'importantes conséquences. Bien entendu les conventions trouveront leur force dans l'article 1134, et les dommages causés à l'auteur, par contrefaçon ou autrement, seront réparés grâce à l'article 1382, etc.

DECRET DU 1^{er} GERMINAL AN XIII, sur la publication des œuvres posthumes par ceux qui en sont « propriétaires par succession ou à d'autres titres ». Ils ont les droits de l'auteur décédé « à charge d'imprimer séparément... »

DECRET DU 7 GERMINAL AN XIII. — Les livres d'église appartiennent aux évêques, auteurs, et aussi « sous le rapport de la surveillance... à tous les évêques successeurs », a dit M. Portalis, rapporteur. Ce décret serait abrogé par la loi du 9 décembre 1905 (1), mais l'évêque n'en reste pas moins « auteur ».

DECRET DU 8 JUIN 1806. — Autorisation nécessaire pour ouvrir des théâtres; réduction de leur nombre en province; conventions libres entre auteurs et entrepreneurs pour les droits à payer aux premiers; droits d'auteurs reconnus aux propriétaires d'ouvrages dramatiques posthumes.

DECRET DU 29 JUILLET 1807, limite à huit les théâtres à Paris.

(1) V. POUILLET, op. c. n° 884.

AVIS DU CONSEIL D'ETAT DU 12 AOUT 1807, considère que la loi de 93 s'étendra aux libraires de la Belgique réunie à la France.

DECRET DU 5 FEVRIER 1810, sur l'imprimerie.

La discussion très importante de ce document (1) fut un premier essai de réglementation générale du droit d'auteur et de l'édition. C'est à ce propos que Napoléon exposa le danger, au point de vue pratique, de la propriété perpétuelle et de la dispersion de cette « propriété incorporelle » (2) entre de nombreux héritiers.

L'article 39 dispose que « *le droit de propriété est garanti à l'auteur et à sa veuve pendant leur vie* », (disposition bien sage en faveur des veuves, souvent privées d'autres ressources, et parfois collaboratrices) « *Si les conventions matrimoniales de celle-ci lui en donnent le droit* ». (Voilà qui est moins clair et sera diversement compris) (3) « *et à leurs enfants pendant vingt ans* ». Le droit temporaire, étendu à vingt ans, ne commence à courir qu'au décès du conjoint survivant (4). En sorte que les enfants ont le droit d'auteur dans son intégralité après le décès de leur mère survivante et ne sont jamais copropriétaires avec elle.

Thaller fait remarquer (5) que ce décret donne jouissance pendant vingt ans non pas à tous les enfants de l'auteur, mais à ceux de lui et de sa veuve (« à l'auteur et à sa veuve... et à leurs enfants »).

Dans l'article 40, il est accordé même aux *étrangers* de céder leurs œuvres ; les « cessionnaires » du droit sont substitués à l'auteur « *pour eux et leurs ayants-cause...* » La cession peut être totale.

Le titre 7 prévoit des confiscations et amendes au profit de l'Etat.

Le dépôt est de cinq exemplaires.

(1) V. RENOARD, op. c., I, p. 373.

(2) *Idem*, p. 387.

(3) On pense généralement que cette disposition ne s'appliquait pas en dehors du régime de communauté.

(4) Cependant M. Aussy remarque que, si le droit d'auteur est en communauté, la veuve devrait avoir sa moitié, les enfants l'autre pendant 20 ans, cette dernière revenant ensuite à la veuve, et, à son décès, le tout repasserait aux enfants pendant 20 ans. — Ce n'est pas ainsi qu'on l'entendait, en fait. (AUSSY: *du Droit moral*, p. 125).

(5) *Revue trimestrielle* 1903, p. 79.

CODE PENAL de 1810, dans ses articles 425 à 429, punit le « délit » de contrefaçon et la représentation non autorisée, par amendes et par confiscations au profit de l'auteur.

AVIS DU CONSEIL D'ETAT DU 23 AOUT 1811. — Le décret du 5 février 1810, articles 39 et 40, « *n'a rien innové* quant aux droits des auteurs des ouvrages dramatiques et *des compositeurs de musique*, et ces droits doivent être réglés *conformément aux lois existantes antérieurement audit décret du 5 février...* »

Pourquoi les *musiciens* sont-ils frustrés des dispositions si sages du 5 février ? C'est ce que Berville, dans sa proposition de loi de 1844 appellera une « distraction de la loi » (1).

LOI DU 6 MAI 1841, sur les douanes; sont exclues du transit les contrefaçons en gravure, lithographie, etc...

La LOI DU 3 AOUT 1844, donne aux veuves et enfants des auteurs dramatiques le droit d'auteur pendant vingt ans, selon le décret du 5 février 1810 (à la suite d'une pétition des veuves) (2). Là encore, les musiciens, non dramatiques, sont oubliés. Se référant à l'article 40 du décret de 1810, cette loi donne le droit d'autorisation aux étrangers.

DECRET DU 28-30 MARS 1852. — C'est le premier acte législatif protégeant les œuvres publiées à l'étranger et qui sont encore, dans leur pays, du domaine privé. Il peut s'agir d'œuvres d'auteurs français aussi bien qu'étrangers ; et pour ces derniers, la réciprocité n'est pas exigée. A remarquer que, comme dit Pouillet, si on lit attentivement le décret de 1852, on ne peut manquer de s'apercevoir qu'il n'y est pas dit un mot du droit de représentation, et même que ni la loi de 1791 ni l'article 428 du Code pénal relatifs à ce droit spécial ne sont mentionnés... » (3). C'est ainsi que Verdi n'a pu s'opposer en 1856 à la représentation en France de trois de ses œuvres jouées d'abord en Italie (4). D'autre part, en fonction de ce décret, « la

(1) V. WORMS, op. c. II, p. 177.

(2) *Idem* p. 175. Les familles de Chérubini, Berton et Boieldieu allaient notamment être atteintes par la limite décennale, V. WORMS, op. c. II, p. 196, rapport de Rouher.

(3) V. POUILLET, op. c. n° 854.

(4) V. *idem* et POTU Ann. Dr. commerc., 1913, p. 105, et BOUTAREL, op. c. Ménestrel, 1885, p. 350.

doctrine et la jurisprudence à tort ou à raison, disait Potu en 1913, sont d'accord aujourd'hui pour reconnaître que l'auteur étranger ne peut faire valoir en France que les droits qu'il possède dans son pays » (1).

LOI DES 8-19 AVRIL 1854. — L'auteur et sa veuve jouissent du droit toute leur vie, et les enfants pendant trente ans ensuite. (Par conséquent, s'il n'y a ni veuve ni enfants, les autres héritiers n'ont que le droit décennal) (2).

DECRET DU 9 DECEMBRE 1857. — Il rend exécutoires dans les colonies toutes les lois et autres actes qu'il énumère, sur la propriété littéraire et artistique (3).

LOI DU 16 MAI 1866. — *La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement les airs de musique qui sont du domaine PRIVÉ ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale prévu et puni... etc.*

C'est cette loi, faite par courtoisie pour la Suisse et pour favoriser son industrie de boîtes à musique, qui devait être si désastreuse pour les musiciens (4). Elle sacrifiait par avance tous leurs droits d'exécution en faveur de la musique mécanique, qui allait devenir si puissante. Elle fut vivement combattue par Prosper Mérimée (5).

(1) Potu, *idem*.

(2) Voici comme le Conseiller d'Etat Riché expose les effets de cette loi dans son rapport au Sénat pour la loi de 1866 : « L'auteur a, pendant toute sa vie le droit exclusif d'autoriser la publication de son œuvre... Si l'auteur laisse une veuve mariée sous le régime de la communauté exprimée ou tacite, si cette communauté subsiste lors du décès, et si la veuve ne renonce pas à la communauté, la veuve a la jouissance des œuvres publiées pendant le mariage, sans préjudice de son droit résultant de la communauté légale sur les œuvres antérieures au mariage. — Si l'auteur ne laisse pas de veuve, ou de veuve placée dans la position que nous venons de décrire, les droits de l'auteur passent à ses descendants, durant trente ans, à dater du décès de l'auteur. — Si l'auteur laisse une veuve ayant cet usufruit, les trente ans pour les descendants ne courent pas du décès de l'auteur, mais seulement du décès de la veuve... — Si l'auteur ne laisse que des ascendants, collatéraux, successeurs irréguliers... » (etc.), « ou légataires... les droits de ces divers ayants-cause ne durent que dix ans à partir du décès de l'auteur. — Si l'auteur a laissé une veuve usufruitière, les collatéraux n'ont de droit qu'autant que cette veuve meurt moins de dix ans après l'auteur. — Le cessionnaire des droits d'auteur n'achète que des droits d'une durée aléatoire, suivant la qualité des héritiers que laissera l'auteur; il achète en conséquence. »

(Conseiller RICHÉ, dans WORMS, *op. c.*, II, p. 232-233.

(3) V. HUARD et MACK : *Répertoire de législation, doctrine et jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique*, 1895, p. 577.

(4) V. affaire Enoch c. Gramophone, Seine, 6 mars 1903. S. 1907, 2, 113.

(5) On appelait cette loi : « loi des serinettes ».

LOI DU 14 JUILLET 1866. — La législation donnait des durées différentes au droit d'auteur selon que celui-ci, en mourant, laissait une veuve (avec son droit viager), des enfants (droit de 30 ans) ou seulement d'autres héritiers, qui n'étaient bénéficiaires que de l'ancien droit de dix ans seulement. Par contre, les tentatives d'établissement d'un droit perpétuel avaient échoué mais laissaient un grief contre cette extinction rapide, qui mettait parfois les familles d'artistes dans la gêne et rendaient les cessions aléatoires. (Loi de 1854, note).

Cette loi, longuement et brillamment discutée, a donné lieu à une analyse très forte du droit d'auteur par le Conseiller d'Etat Riché. On remarque que le mot de « propriété » n'y est pas prononcé.

D'après cette loi, le droit dure *cinquante ans* après la mort de l'auteur, uniformément. La dévolution est celle du Code civil avec création d'une sorte de douaire pour le conjoint survivant et non plus seulement la veuve.

Cette faveur fut justifiée par le rapport de Sainte-Beuve au Sénat, en ces termes : « Quoi de plus touchant (et en parlant ainsi, j'ai présentes à l'esprit des images vivantes) que de voir dans un intérieur simple, modeste, ce travail intellectuel de l'homme, ce recueillement et ce silence de la pensée respecté, compris par la femme qui quelquefois même, dans un coin du cabinet et l'aiguille à la main, y assiste ! Se figure-t-on, à la mort du mari, cette femme qui a assisté à la composition de l'œuvre, qui y a prêté son attention, quelquefois sa plume, qui a été la confidente, l'auxiliaire, le secrétaire par moments d'un mari distingué ou illustre, se la figure-t-on privée d'un droit utile et cher, et voyant un étranger s'en emparer légalement après un laps de temps déterminé ? » (1).

Le conjoint a la « simple jouissance » ou usufruit, quel que soit son régime (autrefois la veuve commune était seule appelée à ce droit). Les mots : « *...indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté...* » ont été diversement interprétés, dans les affaires Gaudichot et Lecocq notamment (2); voici comment

(1) SAINTE-BEUVE cité par WORMS, op. c. II, p. 326, 327.

(2) POUILLET (op. c. n^{os} 184, 185 et 186) pense que le droit lui-même ne tombe pas en communauté; la Cour de Cassation pense le contraire et Lyon-Caen comme elle (note sous aff. Gaudichot, S. 1881-1-25).

le Conseiller Riché les explique : « La veuve commune en biens, outre les conséquences ordinaires de la communauté, est investie d'un usufruit viager sur la *totalité* du droit d'auteur qu'avait son mari prédécédé » (1).

L'auteur, cependant, peut céder entre vifs même à titre gratuit.

La présence d'héritiers réservataires réduit l'usufruit du conjoint, selon le Code civil.

La veuve séparée ou remariée est sans droit.

Si la succession est dévolue à l'Etat, le droit exclusif est éteint.

Ces dispositions s'appliquent, cette fois, aux compositeurs de musique.

LOI DU 29 JUILLET 1881, prescrit le dépôt de 3 exemplaires pour la musique. Les articles 13 et 34 règlent le droit de réponse (loi modifiée par celle du 29 septembre 1919).

DECRET DU 29 OCTOBRE 1887. — (Application des lois sur la propriété littéraire aux colonies).

LOI DU 9 MARS 1891 modifiant l'article 767 du Code civil. Cette loi, qui règle les droits successoraux du conjoint survivant, rejaillit sur le droit d'auteur ; d'après ses dispositions, l'auteur survivant, commun en biens, non divorcé, recueillera sa moitié de droit d'auteur comme commun, et la jouissance du reste — ou d'une quote-part s'il y a des enfants (2). S'il n'y a point de parents au degré successible, ni d'enfants naturels, le conjoint survivant recueille la pleine propriété.

CIRCULAIRE DU 21 MAI 1894. — Les sociétés orphéoniques pourront donner leurs auditions gratuites moyennant un droit d'un franc par an.

LOI DU 9 FEVRIER 1895, sur les fraudes en matière artistique.

Un à cinq ans de prison, 16 à 3.000 francs d'amende, dommages-intérêts à ceux qui font apparaître un nom usurpé sur une œuvre de peinture, sculpture, dessin, gravure ou musique, ou imitent frauduleusement la signature d'un artiste. De même pour le recéleur... Confiscation ou destruction. Cette loi s'applique aux œuvres du domaine privé.

(1) V. Travaux préparatoires dans WORMS, op. c. II, p. 283.

(2) V. AUSSY: *Du droit moral de l'auteur...*, p. 128.

Il y a là comme une tentative législative en faveur du « droit moral ». Mais, comme le remarque Potu, outre qu'elle oublie l'architecture, « elle ne réprime pas la simple suppression de signature » (1). « Cette loi, a dit M. Vaunois, n'a peut-être pas été rédigée avec tout le soin désirable »... Elle « a limité la poursuite du délit de fausse attribution artistique au temps pendant lequel existe le droit d'auteur... Si la fausse attribution porte sur un tableau ancien et donné comme étant de Rembrandt ou de Raphaël, ce fait ne tombe pas sous le coup de la loi de 1895, mais uniquement du droit commun, c'est-à-dire — dit le texte de la loi de 1895 — l'article 423 du code pénal... Il me semble que si l'article 423 du code pénal vise les tromperies pour les œuvres artistiques qui remontent à plusieurs siècles, il devrait les viser également pour les œuvres récentes ; la peine qu'il édictait était suffisamment sévère... » (2).

Le « droit moral » a peu de chose à espérer de cette loi.

CIRCULAIRE DU 20 AVRIL 1906, du Préfet de police aux commissaires. — « ...Je crois devoir vous rappeler les termes de l'article 3 du décret de 1793 qui dispose que « les officiers de paix seront *tendus* de faire confisquer à la *réquisition* et au profit des auteurs, compositeurs... » etc... « Or ce décret n'a jamais été abrogé... » (3).

LOI DU 13 JUILLET 1907. — Dans l'article 1^{er}, il est dit : « *Sous tous les régimes, et à peine de nullité de toute clause contraire portée au contrat de mariage, la femme a sur les produits de son travail personnel et les économies en provenant, les mêmes droits d'administration que l'article 1449 du Code civil donne à la femme séparée de biens.* »

Le droit d'auteur de la femme compositeur fait partie de ce « pécule réservé » ; sera-t-il propre sous le régime de communauté ? la question a été vivement discutée, mais M. Brun (4), dans son exposé si complet de la question, montre bien que le texte ne parle que de « droits d'administration » et ne tranche pas cette question.

(1) Em. POTU : *Le droit moral de l'auteur sur son œuvre*, p. 17.

(2) Rapport de VAUNOIS, *Bul. Soc. d'ét. législ.*, 1902, n° 3-4, p. 218.

(3) V. POUILLET, *op. c.*, p. 901 et n°s 644 et s.

(4) P. BRUN. — *Les droits d'auteur sous les différents régimes matrimoniaux et la loi du 13 Juillet 1907*, v. p. 378.

L'article 5 dit : *S'il y a communauté ou société d'acquêts, les biens réservés entrent dans le partage du fonds commun. Si la femme renonce à la communauté, elle les gardera francs et quittes de toutes dettes autres que celles dont ils étaient antérieurement le gage en vertu de l'article 3 de la présente loi. — Cette faculté appartiendra à ses héritiers en ligne directe. Sur tous les régimes qui ne comportent ni communauté, ni société d'acquêts, ces biens seront propres à la femme. »*

Malgré l'ambiguïté de cet article, la dernière phrase semble exprimer, par *a contrario*, que le pécule réservé ne serait pas propre sous les régimes de communauté ou société d'acquêts. La loi accorde à la femme auteur la faculté de le retirer de la masse au cas seulement où elle renonce à la communauté. Elle met toutefois cette restriction, imposée par l'article 3, que ces biens pourraient être saisis même par les créanciers du mari pour les dettes contractées « dans l'intérêt du ménage », (ce que le créancier doit prouver).

En définitive, le sort de la femme auteur, sous le régime de communauté, d'après cette loi, est plus favorable que celui du mari. Celui-ci, dit M. Brun, « doit en effet subir l'option de sa femme, et celle-ci l'exercera toujours dans le sens qui lui paraîtra le plus avantageux » (1). Elle peut reprendre ses œuvres, à la dissolution de la communauté, dans le cas où elles constituent le meilleur des biens du ménage.

Sous le régime dotal ou sans communauté, le mari n'a plus d'usufruit sur les œuvres de sa femme composées pendant le mariage.

Le mari a toujours la faculté, que lui confère l'article 2, de faire retirer à sa femme, par le tribunal civil, les pouvoirs d'administration que lui attribue l'article 1^{er}, si elle en abuse.

Dans le cas d'époux co-auteurs et sous le régime dotal ou sans communauté, le mari disposera du produit des éditions consenties durant le mariage (2). Mais si ces co-auteurs sont mariés sous le régime de communauté, les dispositions de la présente loi ne s'appliqueront pas.

La femme auteur pourra-t-elle, sans autorisation du mari ou de justice « céder la pleine propriété de son œuvre » ? dit

(1) P. BRUN, op. c. p. 573.

(2) *Idem*, p. 576.

Lyon-Caen (1) qui en doute. « Quel est l'effet de la loi de 1907 sur l'autorité maritale ? » dit Vaunois (2). Et Harmand proposait que la femme mariée pût disposer des redevances successives d'un contrat d'édition, mais soit soumise à l'autorisation maritale pour une aliénation en bloc (3). En effet, cette loi n'a pas supprimé l'autorisation maritale à l'égard de la cession et la publication des œuvres de la femme. Cette situation assez complexe a donné lieu à d'importants travaux de la Société d'Etudes législatives en 1908 (4).

LOI DU 9 AVRIL 1910. — Proposition Couyba.

C'est une loi d'exception en faveur des arts plastiques. Elle décide que « l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de convention contraire, le droit de reproduction » (5). C'est-à-dire que quiconque achète tableau ou statue n'acquiert pas le droit de le reproduire, d'en publier la reproduction, ce droit restant, sauf stipulation contraire, aux mains de l'auteur.

Depuis les échanges d'idées de la Commission La Rochefoucauld en 1825, ceux dirigés par le Comte de Ségur en 1837, après un ouvrage d'Horace Vernet sur le droit des peintres, les efforts de Lamartine, et surtout après l'affaire de la « Bataille des Pyramides » (où la Cour de Cassation donna gain de cause à l'acquéreur ayant reproduit cette œuvre), les peintres et sculpteurs demandaient la reconnaissance de ce droit et l'obtinrent.

Cette loi, malheureusement, ne concerne pas les musiciens, lesquels, lorsqu'ils aliènent, abandonnent pratiquement tout droit de reproduction et même d'arrangement. Pourquoi cette différence ? parce que, sans doute, cette loi est consécutive à de longues démarches des artistes plastiques, parce qu'elle vient à l'encontre d'une jurisprudence concernant des tableaux fameux ; enfin parce que les arts plastiques ont cet avantage sur les autres que leur support matériel est lui-même objet de beauté : on achète tableau ou statue pour eux-mêmes, et l'acquéreur de ce qui est le support matériel pourrait croire, si la loi ne l'avait détrompé, être propriétaire totalement tant de l'œuvre en soi,

(1) Bull. Soc. d'ét. législ. 1908, nos 2 et 3, p. 254.

(2) *Idem*, p. 256.

(3) *Idem*, p. 258.

(4) V. M. GUYOT : *L'activité économique de la femme mariée*.

(5) V. SIREY : *lois ann.*, 1906-1910, p. 115. — V. aussi Rapport Reinach. D. P. 1911-4-33 (note). — V. l'affaire des Pyramides, D. P. 42-1-297.

que de sa figure, tant du droit de la posséder que de celui de la reproduire ; tandis que pour une œuvre musicale, pourquoi acquerrait-on cette copie sans beauté sinon pour la publier et obtenir ensuite l'exécution de l'œuvre, sa véritable fin ?

Néanmoins, il faut regretter que le législateur n'ait pas songé au moins à limiter le droit de reproduction des acquéreurs d'œuvres musicales. Pour ceux-ci, ce droit est infini ; il s'étendra même aux modes de reproduction imprévisibles lors du contrat (1) ; entre les droits des musiciens et des plastiques, la différence est vraiment choquante.

Du moins cette loi (et c'est là ce qui importe pour notre étude) marque-t-elle une étape dans le développement de la législation sur la propriété artistique ; elle est la première qui distingue vraiment l'œuvre en soi de sa représentation matérielle, qui ébranle la vieille notion de propriété artistique et sépare les éléments divers (matériels et moraux) du droit d'auteur.

Elle marque aussi à quel point est moindre la protection légale du compositeur de musique.

LOI DU 10 NOVEMBRE 1917. — Malgré la Convention de Berne de 1886 révisée à Berlin en 1908, il a fallu attendre jusqu'à 1917 pour voir abroger la loi de 1866 sur les instruments mécaniques, et rendre aux musiciens leurs droits, alors que le phonographe avait pris une prodigieuse extension. Les jouets à musique restent exonérés de toute redevance.

Comme cette loi n'est pas rétroactive, elle prescrit la publication des titres de tous les morceaux enregistrés avant elle et qui demeurent exempts de droits : cette publication n'a pu être complète, tel était le nombre des œuvres déjà enregistrées.

Tant par cette masse d'œuvres exonérées que par cette publicité insuffisante, la perte des musiciens fut considérable.

LOI DU 3 FEVRIER 1919. — Les droits cinquantenaires sont prolongés du temps de la guerre.

LOI DU 29 SEPTEMBRE 1919 sur la Presse (droit de réponse).

DECRET DU 10 FEVRIER 1920. — Droit d'auteur en Alsace-Lorraine.

(1) Arrêt dame Halévy, p. 97 et s.

LOI DU 20 MAI 1920. — « Droit de suite » des artistes, peintres, sculpteurs, dessinateurs, (et leurs héritiers) sur les cessions successives de leurs œuvres en vente publique. (Modifiée le 27 octobre 1922).

Cette loi, comme celle du 9 avril 1910, a contribué à ébranler la notion de « propriété » artistique : l'artiste conserve un droit sur l'œuvre par lui aliénée, ce qui affirme le lien indissoluble existant entre l'œuvre et la personne de l'auteur : il touchera un pourcentage sur les ventes publiques successives. On sait que de nombreux tableaux, vendus pour une somme infime par leurs auteurs, ont atteint plus tard aux enchères, des prix fabuleux. Malheureusement, la loi, secourable aux auteurs plastiques, n'a pas songé aux musiciens dont, souvent, les œuvres sont vendues pour rien par eux-mêmes, et produisent, plus tard de gros revenus (par le disque, notamment).

LOI DU 19 MAI 1925, oblige l'éditeur seul d'une œuvre musicale au double dépôt, dans les trois mois de l'édition, sous la sanction d'une amende de 16 à 300 francs, et 1.000 francs en cas de récidive. Ce dépôt « n'a qu'une valeur purement déclarative de droits » et l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793 est abrogé ainsi que les articles 3 et 4 de la loi du 29 juillet 1881.

DECRET-LOI DU 28 DECEMBRE 1926 sur la « réglementation des postes privés radioélectriques et des stations émettrices de radiodiffusion. » Pour autoriser l'établissement et l'exploitation d'un poste, ce décret impose « l'obligation pour le permissionnaire de respecter les droits de la propriété littéraire et artistique. »

D'après l'article 14, « la composition et la réalisation des programmes sont confiés à des groupements ou collectivités dotés de la personnalité civile... » Ce sont ces groupements qui sont responsables de la violation du droit d'auteur (1).

Ce décret fut suivi d'une disposition dans la *loi du 19 mars 1928* « qui, a dit M. Mestre, pour faire patienter les intéressés, annonçait le dépôt, dans une limite de temps donné, d'un projet

(1) V. R. DE LEUSSE : *L'auteur et la radiodiffusion*, p. 71.

de loi. » (1). Ce projet est actuellement encore à l'étude. Un *Décret du 10 août 1933* règle les rapports des associations (type loi de 1901) chargées des programmes avec l'Administration des P. T. T. (2).

*
**

Il est à remarquer que presque toutes ces lois, au fond, sont basées sur la « propriété artistique », entourée de quelques modalités pour la durée et la transmission. Deux lois cependant, 9 avril 1910 et 20 mai 1920 témoignent d'une analyse plus profonde du droit d'auteur et de l'influence de la doctrine moderne. Malheureusement leurs bienfaits ne s'étendent point à la musique. En sens contraire une seule loi (16 mai 1866) (3) dépouille froidement une catégorie d'artistes de certains droits essentiels et ce sont justement les musiciens.

Bien que les arts plastiques n'aient guère modifié leurs moyens d'exécution depuis un siècle et demi, ils ont bénéficié de quelques faveurs de la loi. La musique, bouleversée par les instruments nouveaux, les appareils mécaniques, les moyens de diffusion, est toujours régie sur les points essentiels par les deux lois révolutionnaires.

(1) M. MESTRE, président de la Commission pour la discussion d'un projet sur la radiodiffusion. Bull., soc. d'ét. législ., 1934, n° 2. p. 156.

(2) V. R. DE LEUSSE, op. c. p. 73 et s.

(3) V. *Supra*, p. 46.

CHAPITRE II

La Jurisprudence

En matière de droits d'auteur, c'est de notre « législation confuse », comme disait M^e Rousse (1), que les tribunaux ont extrait une sorte de règle de vie pour les artistes, de laquelle les musiciens s'accommodent plus ou moins. « Vous savez que la jurisprudence française, a dit Lyon-Caen, excelle surtout à combler les lacunes de la loi. Quand la loi ne s'explique pas du tout, les juges, d'après l'article 4 du Code civil, sont cependant dans la nécessité de rendre une décision... Les magistrats sont alors des sortes de législateurs. » (2).

Le premier soin a été d'appliquer à la musique dramatique la loi de 1791. Tous les auteurs constatent (Renouard (3), Pouillet (4), Huard et Mack (5)...) que les règles formulées pour la littérature s'appliquent à la musique, « Attendu que la propriété artistique et la propriété littéraire ont été assimilées par la jurisprudence et par la loi... » (6) a dit un jugement de la Seine.

Ce fut d'abord vrai pour la musique de théâtre, mais combien de peine eut la musique pure à conquérir ses droits, alors que, malgré la défense de l'avocat Parquin, la Cour royale de Paris déclarait en 1822 que « en droit comme en fait, ...les auteurs

(1) V. WORMS, op. c. I. 190.

(2) Bul. soc. d'ét. législ., 1923, n° 2, p. 175.

(3) Op. c. II, p. 67.

(4) Op. c. n° 65.

(5) HUARD et MACK : *Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique*, p. 317.

(6) Tribunal correctionnel Seine. Affaire Pradier-Susse, v WORMS, I. 317.

de vaudevilles ont toujours eu jusqu'à présent la faculté de s'emprunter mutuellement les parties détachées de leurs compositions musicales » (1). « On a prétendu, dans ce procès, dit Renouard, que *les airs ne sont pas des ouvrages* ; qu'ils ne confèrent aucun droit à ceux qui les ont composés. Il n'y a pas, a-t-on dit, de musique sans paroles. Qu'est-ce qu'un air ? a-t-on dit encore, la réunion de quelques notes. Ce sont, a-t-on imprimé, des lambeaux de musique décousus et épars. » (2) Cette opinion fut abandonnée quand les auteurs organisèrent leurs sociétés de perception et actuellement, la moindre composition musicale peut donner naissance à un droit (3). « Les plus légers airs de romances ou de chansonnettes sont comme les plus importantes tragédies, opéras, comédies, susceptibles du droit de propriété... » (Cour de Nancy, 13 août 1867) (4), et de même les plus courts fragments sont protégés comme l'œuvre entière (5).

**

CE QUI EST PROTÉGÉ. — Les éléments constitutifs de la musique sont le *rythme*, la *mélodie*, l'*harmonie*. Le *rythme*, succession de durées et d'accents, est, comme le remarque M. Chartier (6), le complément nécessaire de la mélodie. Toutefois une mélodie peut être affectée de rythmes différents sans cesser d'être elle-même, comme nous le verrons dans l'affaire des Vaudevilles et l'affaire Strauss. Par contre, si, comme le remarque encore M. Chartier (7), les rythmes de la valse, de la polka ou du tango ne sont pas appropriables, on peut concevoir la composition d'une forme rythmique nouvelle pour tambour, cloche ou autre instrument à percussion, qui serait susceptible de contrefaçon (8).

(1) RENOARD, op. c. II, p. 181.

(2) *Idem*, p. 182.

(3) V. HUARD et MACK, n° 900.

(4) D. P. 68, 2, 95.

(5) Cour Paris, 6 décembre 1933. (Droit d'Auteur, 1935, p. 107). Voir aussi Cour Paris 12 juillet 1855 : « Considérant... que des phrases musicales détachées de l'ensemble n'en sont pas moins une émanation de la pensée originale de l'auteur... ». — D. P. 55, 2, 256.

(6) Op. c. p. 84.

(7) *Idem*.

(8) Ainsi, dans *Le Jour d'été à la Montagne*, de V. d'Indy, il y a un thème exposé d'abord par son seul rythme. — L'Opéra annonce, cet été 1935, « *Icare* » de Serge Lifar, avec orchestre d'instruments à percussion, donc à rythme seul, sûrement appropriable.

La *mélodie*, succession de notes de diverses hauteurs ou durées, est à coup sûr l'élément le plus personnel, le plus appropriable, et qui pourrait donner le plus lieu à contrefaçon (thèmes empruntés, arrangements non autorisés).

L'*harmonie*, ou art des accords, n'est guère plus sujette à propriété privée que l'orthographe ; dès qu'un auteur trouve une disposition harmonique neuve, les autres s'en emparent sans qu'aucun procès ait été seulement envisagé (1).

De ces trois éléments, le musicien tire une composition, faite d'une ou plusieurs *idées* et d'une *forme*. L'idée en musique a deux sens : soit la pensée, émotive, descriptive, narrative même, qui sert de sujet, parfois de titre et qu'on appellera si on veut l'« idée littéraire » (elle manque souvent dans la musique dite « pure ») ; soit la véritable « idée musicale » le thème issu de l'inspiration. (V. *supra*, page 12). La composition élabore ces idées, soit dans une « forme » donnée (le plus souvent : sonate, prélude, etc...) soit dans une forme que crée le compositeur, mais qui n'échappe guère à certains schémas.

Qu'y a-t-il dans tous ces éléments qui soit objet de droit privatif ? Un jugement récent du tribunal de commerce de la Seine va nous le dire : « Attendu... qu'il est de principe que l'effort créateur de l'auteur ne peut être protégé par la loi que dans sa forme, *l'idée même échappant à toute appropriation*, son privilège essentiel étant d'être *toujours libre*, alors que le droit de l'auteur, quel qu'il soit, se trouve de toute évidence borné à la physionomie particulière qu'il a su donner à sa pensée... » (2) Il s'agit ici de l'idée littéraire, du sujet, que le jugement compare au système d'un philosophe, aux renseignements d'un journaliste dont on ne peut empêcher la reproduction. Ce jugement s'appuie sur celui du Tribunal civil de la Seine du 10 août 1883 (3), d'après lequel « l'idée seule ne peut faire l'objet d'une propriété exclusive parce qu'elle appartient à la communauté comme un patrimoine auquel chacun peut puiser à sa guise ; que ce qui doit être sauvegardé, c'est l'œuvre dans son ensemble, dans sa personnalité, dans les caractères déterminés qui marquent son originalité... » (4). Et le tribunal civil de la Seine déclarait encore

(1) Témoin l'exploitation intensive, avant guerre, des harmonies de Debussy.

(2) Affaire Bassan contre Pathé, Tribunal Commerce Seine, 21 décembre 1933
Le Droit d'Auteur, 15 juillet 1934, p. 78.

(3) *Gaz. trib.*, 11 août 1883.

(4) V. *Droit d'Auteur*, 15 juillet 1934, p. 78, 79.

en 1928 que « ...dans le domaine de la pensée, l'idée demeure éternellement libre et ne peut jamais devenir l'objet d'une propriété privative » (1). Telle est l'opinion de Pouillet (2), de Huard et Mack (3). Il est évident qu'un compositeur ne peut monopoliser Orphée ou Didon, la tempête ou le clair de lune. Toutefois, la Cour de Paris a bel et bien déclaré, dans une affaire Delagrave contre Dravigny, que « l'invention constitue le mérite principal de toute œuvre littéraire » (4) et ordonné la destruction d'un ouvrage qui reprenait l'idée et l'ordonnance d'un autre ouvrage. C'est donc parfois une question de fait à soumettre au juge, et M. Myers estime que, dès qu'il y a emprunt, et que, du fait de cet emprunt « l'idée de l'œuvre reproduite vienne immédiatement à l'esprit, ...l'auteur, dont on a voulu s'inspirer doit être en mesure de poursuivre celui qui n'est qu'un vulgaire contrefacteur » (5).

Que penser de l'idée purement musicale ? Question de fait aussi. Elle peut être si différente avec les mêmes notes ! la même idée n'a-t-elle pas fourni le choral dit *de profundis* de Bach, le couvre-feux des Huguenots et le Madrigal de Fauré ? Une autre, « la paternelle tendresse de Booz (C. Franck), et la passion de des Grieux pour la « sémillante Manon » (6). Comme un musicien ne recherche rien tant que l'originalité, l'emprunt d'une idée trop caractéristique n'est guère à craindre. Cependant, nous verrons, à propos de la « citation » qu'il est possible.

Reste donc la *forme*. Non seulement, en musique, elle est inappropriable, mais les compositeurs s'empressent de l'enseigner, de la donner, dès qu'ils l'ont apprise ou inventée, aux autres musiciens. Ainsi on fait toujours des fugues dans la forme de Bach, des symphonies dans celle de Beethoven, des préludes comme Chopin, etc. On enseigne encore l'harmonie de Rameau, l'orchestration de Berlioz, parce que, comme le remarque

(1) Tribunal civil Seine, 15 décembre 1928, D. H. 1929, 3, 76.

(2) N° 20 ter et 76.

(3) N° 553.

(4) 20 février 1872. D. P. 72, 2 173.

(5) G. MYERS: *La protection du droit d'auteur dans la jurisprudence française*, p. 12.

(6) V. V. D'INDY: *César Franck*, p. 100.

« ...De près ou de loin, tout type mélodique trouve son origine, croyons-nous, non dans le cerveau d'un individu, mais dans l'âme éparse d'une race. La genèse d'une mélodie est aussi impossible à démêler que celle d'une légende ou d'un motif architectural... » (Dit M. Edmond MARC, « Considérations sur le plagiat musical » dans *Le Guide musical* de décembre 1933).

Pierre Lasserre, « ...en poésie et *en musique* autant qu'en matière philosophique ou morale, il est impossible de parler sans recourir à des locutions qui ont mille fois servi » (1). Il n'est donc pas question de s'approprier une forme musicale.

En définitive, il reste au compositeur fort peu de chose qui soit bien à lui; aucun autre art ne se défend aussi mal; à part le cas invraisemblable d'accaparement d'une mélodie et d'un thème complets ou d'un ouvrage entier, la musique a-t-elle encore quelque chose à défendre ?

LE TITRE. — Le *titre* est la propriété de l'auteur s'il présente un caractère nettement distinctif, s'il n'est pas un mot ou des mots usuels.

Ainsi un jugement du tribunal de la Seine (11 juillet 1928) a déclaré que le titre « Gueule d'Amour » consistant en une « combinaison de mots » était susceptible d'appropriation. Le tribunal tranchait ici d'une autre question. Le roman « Gueule d'Amour » avait été annoncé par la presse et déposé chez un éditeur; un autre roman du même titre parut avant l'édition du premier. Le tribunal décida que l'annonce et le dépôt chez l'éditeur réservaient la priorité, et non pas la première publication (2).

Un poste de T. S. F., ayant annoncé « Louise » de Charpentier, le remplaça sans autre avis, par suite d'accident au disque, par « Ma Louise », de Richard Whiting, chanté par Maurice Chevalier. M. Charpentier obtint 3.000 francs de dommages intérêts (3).

Le même Maître poursuivit l'éditeur d'une chanson extraite d'un film, n'ayant aucun rapport avec son œuvre et intitulée « Louise », présentée de telle sorte qu'une confusion pouvait naître. Le tribunal civil condamna l'éditeur en raison du « préjudice moral » (4) subi par l'auteur, mais la Cour d'Appel vient d'infirmer ce jugement; ce titre est trop peu caractéristique.

Les musiciens ont moins souvent que les littérateurs à défendre leur titre, car leurs œuvres se nomment souvent :

(1) P. LASSERRE: *Philosophie du goût musical*, p. 125.

(2) V. art. de M. Jean Bastier (*Mercure de France*), reproduit dans *l'Hôtel de Massa*, novembre-décembre 1931, p. 593.

(3) Tribunal Civil Seine, 1^o ch.; V. Chron. Société Gens de Lettres, juillet-août 1932.

(4) Tribunal Civil Seine, 1^o ch.; V. *idem*, avril 1932.

sonate, symphonie, prélude, concerto, ou bien du nom donné par le « parolier » ; cependant on trouve un jugement à propos de la « Nursery » d'Ingelbrecht (1), déclarant que ce mot banal n'est pas susceptible d'appropriation. (Ainsi jugé pour « Le Feu » de Barbusse et « La petite marchande d'allumettes » de Maurice Rostand).

Par contre, les fameux titres musicaux d'Erik Satie, « Embryons desséchés », « Véritables préludes flasques », « Affolements granitiques », « Pièces en forme de poire », « Fantaisie musculaire », etc... — que d'ailleurs personne n'a songé à usurper — sont à coup sûr susceptibles d'appropriation.

MANUSCRIT. — Le manuscrit est distinct de l'œuvre en soi. L'auteur n'est point tenu de remettre à l'éditeur son autographe, mais une copie quelconque. Ainsi fut-il jugé dans la fameuse affaire André Chénier, où la Cour de Paris admit que les libraires n'avaient « entendu acheter que ce que comportaient les besoins de leur spéculation commerciale, c'est-à-dire le droit d'édition et d'impression » (2). C'est à propos de cette affaire que le Conseil d'administration du cercle de la librairie, consulté, avait déclaré que « dans les habitudes de la librairie, le mot manuscrit est généralement interprété dans le sens de copie manuscrite, et non dans le sens d'autographe, sauf le cas de stipulations particulières » (3).

Ainsi, et c'est l'avis de Reinach, le manuscrit musical peut périr ; la propriété de l'œuvre reste, matérialisée par l'une quelconque de ses reproductions (4).

Ainsi, l'envoi d'un manuscrit n'est pas une cession de l'œuvre et ne confère pas le droit de la publier. « Considérant (a dit la Cour de Paris) que l'envoi (d'une sonate) à la Maréchale Moreau ne constitue pas, de la part de Haydn, son auteur, la cession de ses droits de propriété par ce dernier... » (5). Cette théorie est consacrée par la Cour de Cassation (affaire des Mémoires de la

(1) Paris, 4^e ch. Tribunal civil 17 décembre 1928. — V. *Hôtel de Massa*, novembre-décembre 1931, p. 593.

(2) Cour Paris, 29 mars 1878, D. P. 78, 2, 137 (140).

(3) Affaires Chénier-Lemerre, cité dans la plaidoirie de M^e Cléry. V. *WORMS*, op. c. p. 248.

(4) V. Loi de 1910 (rapp. Reinach), D. P. 1911, 4, 34.

(5) Cour Paris. Ch. app. corr., 12, 14 août 1841. *Gaz. trib.*, 15 août 1841.

Comtesse de Boigne) : la propriété littéraire, « objet incorporel... ne peut être transmise au moyen d'un don manuel » (1).

IMPROVISATION. — Il a été maintes fois jugé qu'un discours, sermon, cours d'un professeur sont objets de droit privatif (sauf discours officiel, politique). Ainsi fut-il décidé dans l'affaire Lacordaire, à Lyon. Un libraire avait, contre le gré de l'illustre orateur, fait copier, et publié de ses sermons. Le tribunal correctionnel, puis la Cour de Lyon l'ont condamné, parce que « l'orateur livre seulement sa parole, sans donner le pouvoir de disposer de sa pensée à l'aide de l'impression » (2).

Ainsi jugé pour les leçons publiques d'un professeur, qui « constituent à son profit une œuvre d'intelligence dont la propriété lui appartient et personne n'a le droit de les publier sans son aveu » (3). (Ce texte ne contredirait-il pas la théorie de la « donation au public », car si l'auteur « donne » l'œuvre en la rendant publique dans ce cas-ci où elle lui échappe, où il ne conserve rien, comment pourrait-il réclamer un droit?).

A ces cas on doit pouvoir assimiler l'improvisation musicale, si usitée, et qui donne tant d'œuvres admirables. Mais, ici encore, le droit est tout théorique. L'œuvre ne saurait être copiée et, le fût-elle, comment prouver la contrefaçon ? A moins d'un enregistrement, que l'improvisateur ne pourrait guère ignorer, comment copier la pièce secrètement ?

Il faut remarquer que les Sociétés de perception ne perçoivent pas de droits sur les conférences ou improvisations de leurs membres : ces deux choses seraient donc propriété au point de vue de l'édition et non point à celui de l'exécution.

Il est admis qu'un pas de ballet (4), un scénario de pantomime (5) sont protégés aussi. Il va de soi, comme il a été jugé dans l'affaire Lacordaire, que pour de telles œuvres non écrites, le dépôt n'est point requis.

(1) Affaire d'Osmond, cass., 26 février 1919, S. 1920, 1, 203.

(2) Cour Lyon, 17 juillet 1845. S. 1845. 2, 469 et s.

Un autre illustre prédicateur fit cette remarque à des auditeurs qui sténographiaient : « Vous êtes ici comme auditeurs et non à un autre titre : admis à écouter qui vous parle, non à emporter par écrit, sa parole. Des tribunaux ont jugé qu'un voyageur à l'hôtel n'a droit qu'à la bougie ou au dessert qu'il consomme sur place. » Abbé VIGNOT « *De oratore* » dans *Bull. trim. anc. él. St-Sulpice*, 15 août 1927, p. 314.

(3) Larose, Forcel et Esmein, c. Bourdon, Viarre et Cabanon. Trib. civ. Seine 1893. Pataille 1896, p. 11.

(4) HUARD et MACK, n° 803.

(5) POUILLET, n° 40.

ARRANGEMENTS. — Il est entendu que l'éditeur d'une œuvre littéraire ne peut se permettre aucun remaniement (1). En est-il ainsi pour la musique ? La question ne se pose guère, car dans les contrats, les musiciens aliènent en fait très généralement, avec l'œuvre, tous droits d'arrangement. La liberté des conventions (sur laquelle il sera bon de s'entendre) joue donc ici. C'est ainsi qu'une rapsodie célèbre fut arrangée en valse.

Certainement il est permis d'utiliser les thèmes du domaine public ; mais pour que ce soit une œuvre nouvelle et appropriable, il faut que le travail de l'arrangeur ait une certaine importance, « Attendu... qu'il suffirait, pour faire sortir successivement du domaine public toutes les grandes œuvres qui constituent le patrimoine commun, d'en épurer le texte, ce qui équivaldrait peu à peu à une véritable confiscation du domaine public au profit d'intérêts particuliers » (2).

Ainsi celui qui publie le premier une chanson populaire n'est propriétaire que de son accompagnement, et ne peut s'attribuer un droit sur la chanson (3).

Mais que se passe-t-il pour les variations et arrangements d'airs du domaine privé, que Renouard appelait si gracieusement « traductions musicales » (4) ? On sait que, à cette époque, le pillage des musiciens était organisé, et le tribunal de la Seine (30 mai 1927) ne voyait aucune contrefaçon dans « deux ou trois contredanses... puisées dans la partition du *Siège de Corinthe* de Rossini », mais un simple plagiat, « non préjudiciable au cessionnaire qui n'avait publié ni fantaisie, ni quadrilles motivés sur la même œuvre » (5). On comprend ainsi que le tribunal aurait accepté que ledit cessionnaire fit lui-même le massacre, et il ne songe pas à plaindre l'auteur : le droit moral était encore loin...

Mais la question fut réglée par une importante affaire Heinrisch-Strauss, à propos des quadrilles arrangés par celui-ci sur le *Pré aux Clercs* et autres œuvres, pour les bals de l'Opéra :

« ...En ce qui touche le droit des musiciens sur les morceaux

(1) Trib. civ. Seine, 14 décembre 1859 et 14 mars 1860. D. P. 60, 3, 16. V. DALLOZ, rép. prat. *Propri. litt. et art.* nos 161 et 162, p. 85 et 86.

(2) Correct. Paris 7 février 1878. V. WORMS, I, 385.

(3) Paris, 25 novembre 1865, aff. Weckerlin.

(4) RENOARD, op. c., II, p. 68.

(5) RENOARD, op. c. II, p. 69.

de musique *arrangés* par eux et destinés à la danse, dit la Cour de Paris; considérant qu'il suffit que cet arrangement ou cette appropriation soit le résultat d'un travail intellectuel, et quelque peu important que soit par lui-même ce travail, pour qu'il donne à celui qui en est l'auteur un droit privatif sur son œuvre; que l'arrangement et la disposition des motifs tirés d'opéras ou d'autres œuvres musicales, afin de les reproduire conformément aux exigences de la danse, demandent des connaissances harmoniques et une certaine habileté d'agencement qui constituent un talent réel; qu'on ne saurait, par ce motif, refuser aux musiciens qui se livrent à cet arrangement un droit à la propriété de ce qui, par le fait de leur travail, est devenu leur œuvre particulière, *sauf l'autorisation qu'il leur incombe d'obtenir des auteurs primitifs* » (1). (Faute de cette autorisation, Strauss fut condamné, d'après l'article 428 du Code pénal, à 50 francs d'amende par chaque bal). Ainsi, le moindre travail d'agencement ou d'accommodation, même de rétrécissement, institue le droit d'auteur, pourvu qu'on ait acquis l'autorisation du premier compositeur. (Ainsi, pour ces innombrables « variations sur un thème de... ») Or, quand on sait que les musiciens abandonnent presque toujours tous leurs droits de reproduction, arrangement, etc... on mesure la portée de cette décision.

Le même arrêt spécifie toutefois que si le premier auteur, ayant gardé ses droits, n'a point autorisé l'exécution, celle-ci est punissable malgré qu'elle représente l'œuvre de façon incomplète et transformée; « considérant... qu'en effet, des motifs détachés, des phrases musicales séparées de l'ensemble n'en sont pas moins une émanation de la pensée originale de l'auteur... que leur exécution en public constitue une représentation partielle des ouvrages d'où ils sont tirés, et qu'il ne suffit pas, pour leur enlever ce caractère d'en altérer le rythme ou l'étendue, afin de les approprier aux nécessités de la danse... » (2).

CITATION, PARODIE. — Toutefois, il y aurait lieu d'autoriser la « citation » musicale brève: V. d'Indy cite un motif de Weber dans le « Poème des Montagnes », Paul Dukas, le thème de Mélisande dans « Ariane et Barbe-Bleue ». « Les Wagnériens, dit Henri Gauthier-Villars, ...trouveraient, à bon

(1) Cour Paris, 12 juillet 1855, D. P. 55, 2, 256, affaire *Heinrich c. Strauss*.

(2) *Idem*.

droit, ridiculement puéril qu'on reprochât à leur dieu d'avoir fait sien, dans la *Walküre*, un thème de la *Symphonie Ecossaise*, d'avoir emprunté à *Obéron* le thème de l'épée, et la *Liebeserlöesung* à la *Favorite* » (1). La citation, brève, tolérée en littérature, et particulièrement dans la Presse (2), pourvu que la source en apparaisse clairement, ne saurait être interdite en musique. Une citation longue, et d'un motif appartenant au domaine privé, nécessiterait l'autorisation du premier auteur, comme nous l'avons vu à propos de l'« idée ».

Quant à la parodie, qui tient par quelques côtés aux droits de la critique, elle est admise par la jurisprudence, à condition de rester dans certaines limites (3). Quand « le Chapelier » d'Erik Satie chante les malheurs de sa montre sur la phrase du duo de Mireille, il n'y a ni offense ni larcin ; c'est tout au plus le « droit de la critique » sous une forme aimable (4).

C'est ainsi que vient d'en décider le Tribunal de Commerce de la Seine, le 26 juin 1934, à propos de la chanson « Couchés dans le foin » de Franc-Nohain, musique de D^{lle} Mireille. Cette chanson contient deux mesures de la mélodie du Toréador, de « Carmen ». La maison Choudens, qui édite cet opéra, a fait saisir les exemplaires chez l'éditeur de la chanson, Breton, (saisie-contrefaçon) et a réclamé les droits d'auteur perçus à propos d'elle. Le Tribunal de Commerce décide que le dommage n'existe pas, que cette transcription de deux mesures « *tend à produire un effet comique et parodique* entièrement différent de l'effet produit sur le public par l'exécution des couplets de Carmen et se réduit ainsi à une simple *citation* ». Il ajoute que cette citation ne peut produire son effet parodique que sur des gens connaissant bien Carmen, de Bizet, et ne fait ainsi que souligner le succès de cette œuvre. Aussi, le tribunal donne main-levée de la saisie et condamne la Maison Choudens à des dommages-intérêts (5).

(1) *Fervaal* devant la Presse (DURAND), p. 54.

(2) V. Raymond WEISS. *Bul. légist. Comp.* 1932-33, p. 278, 285.

(3) V. cas cités par Huard et Mack, nos 478, 561, 1263.

(4) V. cas de parodie-contrefaçon dans *La protection du droit d'auteur dans la jurisprudence française*, de G. MYERS, p. 88.

(5) Trib. Com Seine, 26 juin 1934. *Le Droit d'Auteur*, 1935, p. 80.

La citation, dans bien des cas, est un témoignage d'admiration. Rien ne flatte un écrivain, nous disait l'un d'entre eux, comme la citation : elle lui prouve qu'on l'a lu.

COPROPRIÉTÉ. — La notion de « propriété » artistique a entraîné celle de « copropriété » ; le mot, cité dans l'affaire des airs de Vaudeville par la Cour de Nancy (1) est repris à propos de cette même musique par la Cour de Cassation (2). La collaboration de deux musiciens est rare ; on cite les frères Hillemacher. On rencontre surtout des œuvres composées par l'un et orchestrées par l'autre : Rimski Korsakow a terminé l'orchestration de « Boris Godounow » de Moussorgski ; M. Guy Ropartz a reconstitué en grande partie celle de « Guercœur » d'Albéric Magnard, détruite par la guerre ; A. Caplet termina celle de la « Boîte à joujoux » de Cl. Debussy (3). Par contre, Vincent d'Indy ne jugea pas pouvoir terminer la composition même de « Briséis » de Chabrier qui l'en avait chargé en lui offrant de partager les droits (4).

L'orchestrateur est-il un copropriétaire ? La doctrine est partagée (5). C'est peut-être affaire d'entente entre les compositeurs ; mais celui qui aurait orchestré sans — ou contre l'agrément du premier musicien, ne pourrait céder son orchestration ni la faire exécuter en public (6) ; ainsi a-t-il été jugé.

En fait la collaboration la plus fréquente en musique, celle d'un poète et d'un musicien, donne lieu à une copropriété absolue, d'après la jurisprudence. « Le poème et la musique d'un opéra ne constituent point deux propriétés distinctes... » est-il dit dans l'affaire Gérard-Choudens (7). « Considérant qu'un opéra... dit l'arrêt Heinrisch-Strauss, est le produit d'une collaboration commune... que cette collaboration à une même œuvre, bien que dans des conditions différentes, a toujours créé au profit des auteurs indistinctement des droits au partage des bénéfices de la représentation... » (8). Et l'arrêt Heinrichs-Dejean considère que « cette collaboration, cette mise en commun de deux intelligences pour la création d'un même ouvrage donne aux auteurs indistinctement un droit commun sur ce qui est le produit de talents d'une nature diverse... » (9). D'où la

(1) 13 août 1867. D. P. 68, 2, 95.

(2) Ch. Crim., 4 février 1881, D. P. 81, 1, 329.

(3) V. *Lettres de Debussy à son éditeur*, p. 190.

(4) *Chabrier d'après ses lettres*, par Joseph DESAYMARD, p. 333.

(5) V. DALLOZ, rép. prat. *Prop. litt. et art.* n° 68.

(6) V. C. Paris, 13 mai 1887. (HUARD et MACK, 920).

(7) Cour Paris, 27 juin 1866. S. 67, 2, 37.

(8) Cour Paris, 12 juillet 1855, D. P. 55, 2, 256.

(9) *Idem.*, D. P. 55, 2, 257.

conséquence que « l'exécution ne peut avoir lieu sans le consentement de l'un et de l'autre... » (1). D'autres règles s'ensuivront également, à savoir qu'il faut la volonté de tous pour l'édition, que le partage des droits d'auteur se fait par portions égales entre le poète et le musicien et que le délai de la protection légale (50 ans) court à partir de la mort du dernier survivant, — cette dernière conséquence n'ayant été acquise qu'en 1925. (V. plus loin, affaire Donizetti, p. 71).

Le partage *égal* des revenus de l'œuvre entre poète et musicien est une des conséquences les plus étranges d'un principe en apparence juste. Il n'est pas d'exemple que le travail et l'effort de ces deux artistes puisse être équivalent; il suffirait au plus ignorant de peser la partition d'orchestre, et le « livret » des paroles qu'on vend à la porte; la comparaison ne donnerait encore pas idée de la différence des labeurs : la création musicale est, par nature, plus complexe, plus diverse que la création littéraire ; dans un opéra, il y a beaucoup de musique sans paroles, et point de paroles sans musique. Bref de nos jours, un drame lyrique représente pour le musicien de trois à dix ans de travail acharné; pour le librettiste quelques veilles, et encore le sujet n'est souvent pas de lui (2).

Pour justifier cette conséquence, la Cour de Paris explique que c'est l'auteur des paroles qui « a fourni les situations qui ont amené les effets grandioses ou simplement spirituels et gracieux de la musique » (3), « qui donne au musicien les situations propres à mettre en relief le génie de ce dernier et qui lui inspirent les motifs qui distinguent son œuvre » (4). Est-il si certain que tant de livrets médiocres « inspirent les motifs » admirables de tant de nos opéras, et est-ce bien l'auteur des paroles qui « donne les situations » ? ne serait-ce pas souvent l'histoire ou la légende, ou la nouvelle d'où il les a tirées ? Aussi faut-il louer les musiciens qui écrivent leurs propres paroles : outre qu'il les font à leur convenance ils évitent à leur musique

(1) Trib. Seine 1^{re} Ch., *Sauvage c. Amb. Thomas*, 19 août 1872. D. P. 74, 5, 414. Mais voir Cour d'Appel, 20 février 1875. Worms, I., 403.

(2) La Société des auteurs dramatiques autorise un partage inégal par contrat. La notion de l'égalité des droits des deux collaborateurs, quelle que soit l'inégalité de leurs parts respectives dans le travail, a été proclamée à propos d'ouvrages littéraires dans une affaire Pierre Maël. Paris, 22 mai 1924. — D. P. 1925-2-9. Note Savatier.

(3) Affaire Heinrisch-Strauss ci-dessus.

(4) Affaire Heinrisch-Dejean ci-dessus.

cette pesante égalité et cette pénible dépendance. Nous avons en outre montré que le poète écrit rarement, de nos jours, pour le musicien (1).

LES OUVERTURES. — Mais la conséquence la plus inattendue, (« conséquence peut-être excessive », dit le Dalloz) (2) de ce principe est celle-ci : bien que dans le cas ci-dessus de Strauss il n'ait été exécuté que des motifs *musicaux*, et dans l'affaire Dejean que l'ouverture du « Pré aux Clercs » (donc aucune parole), les deux chefs d'orchestre susdits sont déclarés coupables d'avoir fait exécuter cette musique sans l'autorisation du *parolier* (les droits du musicien Hérold, mort depuis douze ans, étant éteints) (3). Depuis lors, tout fragment *sans paroles* d'une œuvre qui en comporte, exécuté au concert, donne lieu à une redevance pour l'auteur desdites paroles, parce que « l'ouverture d'un opéra en rappelle toujours les situations principales dont elle est en quelque sorte le reflet... (4) » Et l'on pense invinciblement aux sublimes ouvertures que Beethoven écrivit pour le pauvre poème de « Fidelio ». Comme jamais on ne récite ces poèmes sans la musique, le musicien a tous les risques de l'opération sans aucune chance de réciprocité.

Toutefois, remarquons la restriction que voici :

« Cela nous paraît bien jugé » dit la note du Dalloz sous ces deux affaires, ...« mais, ajoute-t-elle, le droit de propriété collective ne s'appliquerait pas, ce nous semble, au cas où un compositeur adapterait une mélodie à des vers déjà publiés et qui n'étaient pas destinés à recevoir cette adjonction » (5). Ce cas est très fréquent dans les mélodies, pour lesquelles des musiciens comme Fauré, Duparc, ont dû même découper, pour leur besoin, des poèmes aux dimensions inutilisables, et nullement destinés à la musique. De même, beaucoup d'opéras ne sont pas dûs à la collaboration ; tels : « Armide » de Gluck, paroles de Quinault, un siècle auparavant ; « Pelléas et Mélisande » de Debussy et « Ariane et Barbe-Bleue » de P. Dukas, sur des pièces de M. Maeterlinck destinées à être jouées sans musique ; de même

(1) V. Introduction.

(2) DALLOZ, rép. prat. *Propriété littéraire et artistique*, n° 64.

(3) Hérold (1791-1833) étant mort plus de dix ans avant la loi du 3 août 1844, ses œuvres étaient donc sous le régime de protection décennale de 1793. La jurisprudence n'avait pas encore admis que le point de départ de la protection *post mortem* était la mort du dernier collaborateur (arrêt Donizetti).

(4) Affaire Heinrisch-Dejean, ci-dessus.

(5) Note D. P. 55, 2, 256.

« La Brebis égarée » de M. Darius Milhaud (pièce de M. Francis Jammes), le « Polyphème » de Jean Cras (poème de Samain) « L'heure espagnole » de M. Ravel (pièce de Franc-Nohain), « Le Miroir de Jésus », poème de M. Henri Ghéon dont Caplet a fait une sorte d'oratorio, et jusqu'au « Socrate » d'Erik Satie (paroles de Platon) toutes œuvres dont les paroles n'appelaient aucunement la musique.

Cette conception de l'indivisibilité, admise en France, Belgique, Italie, Pologne et quelques autres nations est loin d'être acceptée partout. « D'assez nombreux pays, écrit M. François Hepp : l'Allemagne, la Suisse, l'Angleterre, peut-être l'Autriche et l'Espagne (par exemple) admettent que le bénéfice de l'indivisibilité ne peut être acquis qu'à des œuvres dont les parties constituantes sont réellement et substantiellement inséparables et notamment à des œuvres qui ont été créées à la suite d'une *collaboration contemporaine, constante et concertée*. Dans ces pays, la mélodie de Fauré sur les paroles de Verlaine et celle de Duparc sur le poème de Lecomte de Lisle ne sont pas considérées comme indivisible » (1).

Cette théorie de la collaboration, quoique bien assise en France, serait donc controversable ; et il est curieux de rapprocher les cas susdits de ce tout récent jugement du Tribunal civil de la Seine, d'après lequel « s'il est vrai qu'il y a indivisibilité entre les divers éléments d'une œuvre commune faite en collaboration, il est inexact qu'il en est de même pour une pièce et pour un roman, œuvres différentes, comportant des éléments disparates... » (2) (il s'agissait de deux pièces tirées de romans de Pierre Louys). L'ouverture n'est-elle pas aussi facile à dissocier du poème et faite d'éléments plus disparates encore ? Les tribunaux n'ont pas eu à juger pour l'un des cas musicaux qui viennent d'être signalés. Il serait à souhaiter que la note du Dalloz de 1855 (3) pût les influencer dans le sens de ce dernier jugement.

LES VAUDEVILLES. — Parallèlement à l'affaire des « Ouvertures » se trouve celles des « Vaudevilles ». « ...S'il peut être défendu, a dit la Cour de Nancy (4), de représenter sans le

(1) M. François HEPP, dans *La Chanson*, 5 juillet 1935, p. 11.

(2) Affaire Serrière c. Hugon, Frondaie, Pathé, 28 novembre 1934. *Gaz. Pal.* 1935 n° 2, 161.

(3) D. P. 55, 2, 256 (ci-dessus).

(4) 13 août 1867. D. P. 68, 2, 95.

double consentement de l'auteur des paroles et du compositeur de la musique, un Opéra, œuvre de deux personnes qui l'ont produite en collaboration commune et sous une commune inspiration, il ne peut en être ainsi lorsqu'il s'agit d'un vaudeville aux couplets duquel on a adapté des airs déjà connus... Qu'il faut en dire autant d'une ouverture composée pour servir de lever de rideau à une comédie... » Ainsi on a pu jouer la pièce sans les couplets, et en supprimant l'ouverture composée pour elle, *sans que le compositeur eût à prétendre à quoi que ce soit*. On comprend mal pourquoi l'ouverture n'aurait pas été « inspirée » par la comédie, comme elle l'est par le poème d'un opéra. Quant aux airs de vaudevilles, s'ils n'ont pas été écrits pour la pièce en question, les couplets de cette pièce ont été écrits *pour et sur* les airs de vaudevilles et leur sont indiscutablement attachés par leurs communs éléments rythmiques et métriques d'accents et de durées, en sorte que ces paroles ne sauraient plus être entendues sans suggérer l'air qui les a comme moulées. Et on ne voit pas pourquoi on déclarerait séparables les vaudevilles et l'ouverture d'une Comédie plutôt que le prélude de « Faust » qui ne rappelle aucun air chanté ni aucun mot du texte de la pièce. Actuellement, où nombre de pièces sont présentées avec quelques préludes et musiques intercalés, d'un grand mérite, cette jurisprudence pourrait être funeste à la musique.

Cependant la Cour de Cassation soutient de même, pour les vaudevilles « ...qu'on ne saurait admettre, lorsque ce retranchement a eu lieu, que le directeur du théâtre soit tenu de payer une rétribution aux auteurs de morceaux de musique qui n'ont pas été exécutés... » (1).

Ainsi lorsqu'on exécute de la musique d'opéra sans aucune parole (ouverture, prélude) l'auteur des paroles a droit d'autorisation et droit à rétribution ; mais lorsqu'on exécute les paroles sans la musique (d'une comédie à ouverture et à couplets) le musicien n'a droit absolument à rien. Il est simplement, s'il poursuit, condamné aux dépens.

REPRESENTATION D'ŒUVRES COLLECTIVES. — La jurisprudence donne à chaque collaborateur le droit de s'opposer à la représentation de l'ouvrage commun ; c'est conforme à l'article 1859, 2° du Code civil, d'après quoi « chaque associé

(1) Cass. crim., 4 février 1881. D. P. 81, 1, 329.

peut se servir des choses appartenant à la société, pourvu... qu'il ne s'en serve pas... de manière à empêcher ses associés d'en user selon leur droit » (1). Et le 1^o du même article décide que les associés sont censés s'être donné le pouvoir d'administrer et que ce que chacun fait vaut pour les autres « sauf le droit qu'ont ces derniers, ou l'un d'eux, de s'opposer à l'opération... » Ainsi l'agent de la Société des auteurs dramatiques ayant fait défense au Théâtre des Bouffes, de la part des collaborateurs, de jouer « Madame l'Archiduc », Offenbach ayant ensuite donné seul son autorisation, le directeur des Bouffes qui représenta la pièce ainsi, sans l'agrément du parolier, fut condamné par la Cour de Paris à des dommages-intérêts en faveur de celui-ci (2).

EDITION D'ŒUVRE COLLECTIVE. — Pour l'édition, le consentement de tous est également requis. Ainsi, Barba, éditeur, achète la pièce « Robert Macaire », écrite en collaboration; Frédérik Lemaître, un des auteurs, la détient et refuse de la livrer. Barba la fait sténographier au théâtre et la publie; il est condamné à une amende et dommages-intérêts (3).

L'aliénation d'une œuvre collective doit être conclue par l'accord unanime des co-auteurs. Si cette aliénation était faite par un seul, Renouard pense qu'elle serait nulle (4); Pouillet, non; mais il croit que l'acquéreur deviendrait copropriétaire des autres. Cette solution poserait une question de droit moral, car dans la collaboration artistique, l'*intuitus personæ* joue un rôle important; et M. Aussy (5), pour cette raison, soutiendrait l'opinion de Renouard.

Pour le cas d'une réédition, Thaller étudie le cas où les co-auteurs ne sont point d'accord, l'un voulant traiter, l'autre opposant un *veto* peut-être très légitime. « On convient généralement, dit-il, que le tribunal aura plein pouvoir de statuer soit dans un sens soit dans l'autre... C'est en somme une solution prétorienne. Tout ce que l'on peut dire à son excuse, c'est qu'il était impossible de s'y soustraire... Mais... lorsqu'on songe à la contrainte qu'une publication forcée va exercer sur l'auteur récalcitrant, on constatera combien grande est l'atteinte portée au libre arbitre

(1) V. HUARD et MACK, n^o 793.

(2) Cour Paris, 19 décembre 1878. D. P. 80, 2, 62. — V. Pouillet, n^o 111.

(3) Correct. Paris, 31 décembre 1835. (*Gaz. trib.* 1^{er} janvier 1836) Confirmé Cour Paris 18 février 1836.

(4) RENOUARD, II, p. 330.

(5) AUSSY, op. c. p. 151.

de l'homme cessant ainsi d'avoir la maîtrise d'une œuvre issue de son intelligence et de son talent... » (1). Mais si l'un des auteurs se trouve en présence des héritiers de son collaborateur? Alors, dit Thaller, « la volonté de l'auteur sera prépondérante... c'est que le rôle tenu par les deux parties n'est pas égal. L'une se guide par une considération lucrative... l'autre défend sa réputation d'écrivain ou d'artiste... » (2).

EXTINCTION. (Œuvres collectives). — Enfin, la question d'extinction du droit d'auteur pour une œuvre commune, longtemps discutée, (3) a été tranchée par l'arrêt Donizetti, en 1925. Donizetti étant mort en 1848, et ses librettistes en 1875, la Cour de Paris avait considéré les droits des neveux de Donizetti éteints en 1858 (loi de 1793). Mais la Cour de Cassation, en raison de l'indivisibilité des opéras, considéra « que cette indivisibilité maintient l'œuvre, envisagée dans ses éléments intellectuels et matériels, dans le domaine privé aussi longtemps que dure et s'exerce le droit de jouissance légale de l'un des collaborateurs ou de ses héritiers ou ayants-cause... » (4). Et les neveux héritiers, ayant perçu, à la suite du premier arrêt les redevances de trois opéras, obtinrent ensuite le remboursement des comptes perçus par l'éditeur Lemoine sur « La Fille du Régiment » depuis 1885 (5).

*
**

CONTRAT D'EDITION. — Il est admis que, le contrat d'édition étant passé, l'auteur doit livrer le manuscrit ou du moins, comme nous l'avons vu, une copie complète, sous peine de dommages-intérêts (6). Par contre l'éditeur doit publier dans le temps requis. M. P. Gauthier ayant livré à son éditeur, pour paraître en 1928, un ouvrage qui n'était point sorti en 1931,

(1) THALLER *Des rapports de la propriété littéraire et artistique avec le régime de communauté*, rev. trim., 1903, p. 70.

(2) *Idem*, p. 72.

(3) Dans l'aff. Maillet-Dinaux, 21 juin 1858, la Cour de Paris faisait cesser le droit des collaborateurs d'après la mort de chacun. — WORMS, I, p. 392. — Pour Donizetti, la Cour de Paris avait jugé de même.

(4) Cour Cass., 7 avril 1925. D. 1925, 1, 35. — V. OLAGNIER, II, p. 128.

(5) Cour Cass. civ., 6 juillet 1927. Consorts Donizetti et Bayard c. Lemoine et C^{ie}. *Droit d'Auteur*, 1928, p. 53. — Ann. pr. ind. 1928, p. 6. — V. *Droit d'Auteur*, 1932, p. 108.

(6) V. POUILLET, nos 288 bis et 552.

obtient, devant le tribunal civil de la Seine, résiliation et dommages-intérêts (1).

L'étendue de la cession dépend des termes du contrat (qui sera étudié plus loin). La cession est de droit étroit comme disait encore récemment le tribunal civil de la Seine (2), et « l'auteur d'un roman retient tout ce qu'il ne cède pas, notamment ses droits d'édition cinématographique ». Nous verrons, à propos des contrats, que les éditeurs de musique ne l'entendent pas toujours ainsi, et c'est une des grosses questions qui agitent la musique actuellement.

La possession d'un manuscrit ne donne pas droit de publier l'œuvre; nous l'avons vu pour Haydn. Il a été ainsi jugé dans l'affaire des Mémoires de la Comtesse de Boigne (affaire Nicoullaud); la Cour de Cassation, confirmant la décision de la Cour de Paris, y déclara que « ...la propriété littéraire... objet incorporel n'étant pas susceptible de possession matérielle, ne peut être transmise au moyen d'un don manuel, qu'en conséquence, le possesseur d'un manuscrit... demeure tenu de justifier la donation qui lui aurait été faite de la propriété de l'œuvre, par l'un des modes de preuve admis par la loi... » (3).

Pour les arts plastiques, il est établi par la loi du 9 avril 1910 que même si l'œuvre d'art est vendue sans réserves, l'artiste conserve le droit de reproduction; cette loi, au dire de Reinach (4), constituerait une *présomption*, qui ne saurait être détruite que par une *convention* contraire et formelle. Cette loi est venu contredire l'arrêt de la « Bataille des Pyramides », arrêt que Maillard qualifiait de « déplorable, contraire à l'esprit de la loi de 1793. » (5). Si la Cour de Cassation, qui avait précédemment jugé dans le sens de la réserve du droit de reproduction a, dans cet arrêt, complètement modifié sa décision (6), la loi de 1910 a été une réaction très justifiée contre cette jurisprudence. Mais nous avons vu que le bienfait de cette loi ne s'est nullement étendu à la musique. (V. plus haut, « Les Lois », p. 51).

**

(1) *Chron. Soc. G. de Lettres*, avril 1931.

(2) *Aff. Dame Serrière*, 28 nov. 1934. *Droit d'Auteur*, 1935, p. 90.

(3) *Cour Paris*, 8 mars 1911, et *Cass.*, 26 février 1919. S. 1920, 1, 203.

(4) *V. D. P.* 1911, 4, 34, note.

(5) *Bul. Soc. d'ét. législ.*, 1923, n° 2, p. 190.

(6) *V. OLAGNIER*, op. c. II., p. 196.

La *commande* d'une œuvre rend, d'après Wahl (1), celui qui a commandé propriétaire de cette œuvre dès qu'elle est achevée ; ainsi en est-il pour l'éditeur qui a commandé, moyennant un prix fixé un manuscrit. De nombreux jugements en ce sens sont cités par Pouillet (2). C'est un *louage d'ouvrage* ; l'artiste contracte une obligation de faire. Et c'est ainsi que Reinach (3) a pu remarquer que la propriété de l'objet d'art et le droit de reproduction peuvent n'avoir jamais été réunis sur la même tête : c'est le cas d'une peinture commandée qui, sitôt faite, appartient à qui a fait la commande, mais dont le droit de reproduction reste à l'auteur s'il ne l'a pas formellement aliéné. « Un jeune auteur dramatique... ayant eu la fortune de se voir commander une pièce par un directeur de théâtre, ...a refusé de livrer son ouvrage, et, sur instance du directeur, il vient d'être condamné à lui payer la somme de 1 franc à titre de dommages-intérêts... » (4). Nous verrons comment cette jurisprudence se combine avec le « droit moral ».

*
**

En matière d'édition, la musique est défavorisée sur le point que voici : alors que la cession d'une œuvre littéraire s'entend le plus souvent d'un certain nombre de mille exemplaires (5), celle d'une œuvre musicale s'entend de l'épuisement des planches d'étain, c'est-à-dire, pratiquement, d'un tirage indéfini. C'est à propos de deux recueils d'études de Czerny (admirable méthode, mais terreur des jeunes doigts), et dans un procès où se posait une question internationale, que fut adoptée cette jurisprudence jamais démentie. « Attendu, dit le tribunal correctionnel de la Seine, que, dans le commerce des œuvres musicales, une édition, c'est l'épuisement par des tirages successifs des planches d'étain sur lesquelles sont gravées lesdites œuvres ; — que toute l'importance de l'entreprise commerciale de l'opération de reproduction des morceaux de musique est dans ladite gravure plutôt que dans le nombre des exemplaires qui peuvent être tirés immédiatement

(1) Note sous arrêt Whistler, C. d'app., S. 1900, 2, 202.

(2) Nos 190-191.

(3) Rapp. Reinach, D. P. 1911, 4, 32, note.

(4) D'un art. de M. J. Ernest Charles dans *Chantecler*, cité dans *Chron. des Gens de Lettres*, mars 1930.

(5) Il existe cependant des cessions de tout droit d'édition littéraire avec faculté pour le cessionnaire de rééditer à ses frais.

ou à intervalles indéterminés dans la limite de durée desdites planches ; — attendu que le délit de contrefaçon n'existerait qu'autant que, postérieurement au décret, (1) les inculpés auraient fait graver de nouvelles planches ou modifié les anciennes... » (2). En sorte que l'édition musicale est, pratiquement, définitive et illimitée; ainsi, peut-on parler, pour les compositeurs de « droit moral », de « droit au repentir » ? Comment l'exerceraient-ils ?

COMPETENCE. — La jurisprudence admet que l'éditeur, commerçant, est poursuivable devant le tribunal de commerce ; l'auteur, non, même s'il vend lui-même ses ouvrages (3). L'éditeur, en effet, n'envisage dans son contrat que la question de reproduction et d'exploitation et « attribue à cette opération, dit M. Jean Rault, un caractère spéculatif » (4). C'est pourquoi le contrat, envisagé de son côté, est de nature commerciale (compétence des tribunaux, questions fiscales, etc...). Au contraire, du côté de l'auteur, le travail de création, le lien moral, le souci de la diffusion de la pensée, le fait que l'auteur ne spécule pas, puisqu'il crée de rien son œuvre, font que le contrat est purement civil. (5).

« Le fondement de la responsabilité de l'éditeur, dit encore M. Jean Rault, est, en principe, de nature *contractuelle*, puisque toute atteinte portée au droit moral de l'auteur constitue une infraction à la loi du contrat » (6). Mais dans nombre d'hypothèses pourra s'ajouter une faute délictuelle ou quasi-délictuelle (art. 425 C. pén.) et l'auteur pourra intenter l'une ou l'autre poursuite.

*
**

CONTREFAÇON. — « Contrefaçon est le nom légal des violations du droit d'auteur » dit Renouard (7). C'est avant tout « la violation des lois qui protègent le droit exclusif des auteurs », dit Pouillet (8). Nous avons vu la matière appropriable, les em-

(1) Décret de 1852, sur les œuvres publiées à l'étranger.

(2) Trib. correct. Seine, 16 décembre 1857. *PAT*, Ann. prop. ind., art. et litt., 1857, p. 470.

(3) V. DALLOZ, *Rép. prat. Propriété littéraire*, n° 149, et J. RAULT : *Contrat d'édition en Dr. français*, p. 104. (V. en note les références).

(4) J. RAULT, *idem*, p. 101.

(5) *Idem*, p. 104.

(6) *Idem*, p. 348.

(7) Op. c. II., p. 10.

(8) Op. c. n° 460.

prunts permis ; au-delà de ces emprunts, tout, dans le domaine de l'édition, est objet de contrefaçon, selon la loi de 93 et les articles 425, 6, 7 du Code pénal. Pour la musique, à part l'édition d'œuvres d'autrui non tombées dans le domaine public, le cas de contrefaçon partielle est difficile à concevoir. On a jugé que republier une œuvre dans une notation différente, vendre des copies de parties d'orchestre seraient une contrefaçon (1). Mais l'emprunt de phrases, de fragments, de thèmes, ne seraient, s'ils sont brefs, qu'une citation — s'ils sont longs, qu'un plagiat, relevant de la juridiction du goût. Il est certain que les musiciens s'empruntent beaucoup entre eux (témoin ce que Bach prend à Vivaldi, ce que Beethoven doit à Haydn, Wagner à Weber, ce que tant et tant doivent à Gounod, à Massenet, à V. d'Indy, à Debussy) ; vouloir empêcher toute imitation serait, comme dit Renouard (2) « méconnaître la nature même de la pensée et essayer une chimère » ; il ajoute : « Aux yeux de la morale, l'imitateur ne devient repréhensible que quand, se parant des dépouilles d'autrui, il affiche comme sien ce qui vient d'un autre. Lorsque l'imitation prend ce caractère d'usurpation et de mensonge, on la flétrit du nom de plagiat » (3).

Nous ne voyons pas que la jurisprudence ait jamais donné au mot « plagiat » un sens juridique ni que le fait ainsi qualifié ait engagé la responsabilité pénale, ni même civile du plagiaire. Le plagiat, a écrit M. Edmond Marc, « consiste infiniment moins dans la reproduction matérielle d'un dessin mélodique que dans une similitude harmonique, et moins dans cette similitude harmonique elle-même que dans on ne sait quelle parenté d'atmosphère » (4). C'est ainsi que certains auteurs imitent leurs prédécesseurs sans leur prendre un seul thème, tandis que Franck ne fait point penser à Wagner même s'il lui emprunte quelques notes. On conçoit que les tribunaux n'aient pas eu à se prononcer sur des faits aussi vagues.

La *traduction*, du temps de Renouard n'était pas une contrefaçon (5). Le développement de la théorie du droit moral en a fait décider autrement, et on considère à quel point l'auteur peut être

(1) POUILLET n° 554 et s.

(2) Op. c. II p. 21.

(3) *Idem*.

(4) Edmond MARC : Considérations sur le plagiat musical, dans *Le Guide musical*, décembre 1933.

(5) RENOARD, II, p. 38.

trahi par une traduction qu'il ignore (1); la Cour de Cassation a vu une contrefaçon même dans la traduction non autorisée d'un livret d'opéra (2).

Mais la plupart de ces considérations sont extraites de jugements concernant la littérature. Car, malgré que l'histoire de la musique révèle une quantité innombrable d'emprunts entre compositeurs, il y a, — à part quelques histoires de chansonnettes ou de copies illicites — peu d'actions en contrefaçon musicale intentées par les compositeurs (3). La musique se laisse tondre comme la brebis, sans rien dire.

Par contre innombrables sont les cas de cette autre forme d'atteinte au droit du compositeur, la représentation illicite.

LA REPRESENTATION ILLICITE. — C'est la conséquence de la loi de 1791, le premier délit réprimé. Au début ce n'était un délit que pour le théâtre, musical ou non, la loi de 91 ayant tout simplement oublié la musique symphonique. On en est venu peu à peu à inclure « exécution » dans le mot « représentation », et à exiger pour chaque exécution musicale, fût-elle rudimentaire, et pourvu qu'elle soit publique, le consentement non pas « écrit » mais formel des auteurs, — ou tout au moins de leurs représentants.

Le Code pénal, article 428, est déjà plus explicite : « Tout directeur, tout entrepreneur de spectacle, toute association d'artistes », dit-il de façon suffisamment extensive... « qui aura fait représenter *sur son théâtre* des ouvrages *dramatiques* au mépris... etc... » Mais la Cour de Paris a constaté que « la jurisprudence a assimilé à un théâtre des cafés et des salles de concert, et considéré comme des représentations scéniques l'exécution, dans ces divers lieux, de morceaux de musique empruntés soit à des opéras, soit à d'autres œuvres musicales et même de simples chansonnettes... » (4). Cette jurisprudence a tendance

(1) V. POUILLET, n° 533.

(2) Affaire Lumley c. Bayard et Hér. Donizetti. D. P. 53, 1, 119. V. MYERS, op. c., p. 26 et s.

(3) Il y en a entre éditeurs et industriels, v. plus loin « Musique mécanique ».

La Cour de Cass. admet facilement la contrefaçon et le préjudice en matière industrielle, ainsi, pour l'imitation d'une étoffe ornée de lignes horizontales et verticales se coupant en rectangle, « sans caractère d'art » (Dr. d'Aut., 1932, p. 106) et pour des robes et manteaux imités (aff. Dame Laniel c. Soc. Mad. Vionnet et D^{lle} Chanel. Cass. crim. 8 déc. 1934. — Gaz. Pal. 25-26 déc. 1934). V. Dr. d'Aut. 1935, p. 33.

(4) Cour Paris, 12 juillet 1855. D. P. 55, 2, 256.

à s'étendre, depuis surtout que la Société des Auteurs (la « SACEM ») considère comme lieux d'exécution publique les terrains de sports, les églises, etc...

Il suffit donc, pour être « entrepreneur de spectacle », dans le sens étendu que donne à ce terme la Cour de Cassation, d'être de ceux « qui, accidentellement et d'une manière plus ou moins permanente, entreprennent de faire jouir le public de la vue ou de l'audition d'œuvres dramatiques ou musicales... » (1). Il s'agit ici d'un cafetier qui avait laissé entrer « de pauvres artistes ambulants » sans dresser aucun théâtre, sans percevoir lui-même aucune rétribution; les chanteurs avaient déposé un programme sur le comptoir et faisaient la quête; le cafetier fut condamné pour représentation illicite. Le fait de n'agir point « dans un but de spéculation » n'est pas admis comme excuse par la loi.

Par contre, la Cour de Cassation a décidé, dans un cas bien voisin, mais où les chanteurs n'avaient pas pénétré dans le café, ni déposé de programme, que le cafetier n'était « ni co-auteur ni complice » du délit (2).

C'est donc une question de fait.

En somme, ainsi que l'a dit récemment la Cour de Paris, « les expressions « directeur ou entrepreneur de spectacles » désignent non seulement le commerçant qui fait de l'exploitation d'une entreprise théâtrale sa profession habituelle au sens de l'article premier, Code de Commerce, mais aussi toute personne qui, même occasionnellement, hors d'un théâtre proprement dit, avec ou sans intention de réaliser un profit pécuniaire, entreprend de faire participer un public, visible ou non, soit à la vue, soit à l'audition d'œuvres littéraires ou musicales non tombées dans le domaine public. » (3). On ne peut trouver définition plus claire.

*
**

Il faut, pour établir le délit, que l'exécution soit donnée dans un *lieu public*, l'exécution privée, familiale, restant libre.

Ainsi, une audition musicale donnée par une société de secours mutuel de Saint-Pierre-les-Calais « dans la salle de ses réunions » a été considérée comme « publique » par la Cour de

(1) Cass. ch. crim., 22 janvier 1869, S. 1870, 1, 45.

(2) Cass. ch. crim., 4 février 1881, D. P. 81, 1, 329. (V. surtout la deuxième espèce).

(3) Affaire Cons. Hugo c. Platrier. Cour Paris, 6 mars 1933. — S. 1935, 1, 196.

Cassation, parce qu'à cette séance assistaient « non seulement les sociétaires, mais encore les membres de leurs familles et leurs patrons, *nominativement invités* par le bureau du cercle... » La Cour considère bien ce lieu comme « privé » mais ne va pas jusqu'à lui accorder les privilèges attachés à l'intimité du domicile d'un particulier » Le cafetier, tenancier du local, a été condamné comme complice (1).

Par contre, la Cour de Cassation avait considéré comme « privée » une salle de bal mise par un cafetier « à la disposition de jeunes gens qui ont organisé et dirigé ce bal, en ont fait tous les frais, ont choisi et payé les musiciens, et n'ont admis dans la salle que les personnes invitées réellement à l'avance, sur présentation de cartes à elles adressées, et sans rétribution... » (2). La différence entre ces deux cas est subtile; la barrière entre les locaux privés et publics est mince et quelque peu flexible. Nous verrons, à propos de la musique mécanique (*infra*, p. 110) que la Société des Auteurs, dite SACEM, a obtenu que soient considérés comme lieux publics les hôtels, magasins, stands d'exposition, terrains de sports, où sont installés des appareils de T. S. F. ou des phonographes. Ici, le public ne paie pas pour écouter, il ne se compose que de clients ou d'adhérents. En sorte que M. de Leusse en vient à dire: « Le caractère privé d'une réunion suppose qu'il y a exclusion volontaire d'auditeurs possibles et qu'il existe entre l'organisateur et l'auditeur un certain lien préexistant » (3). Ou bien, comme il dit encore: « Si l'organisateur choisit les assistants par lui-même ou par ses délégués, la réunion est privée; s'il ne les choisit pas, s'il s'adresse à tout venant, à n'importe qui, elle est publique ». (4).

*
**

La jurisprudence, dans les cas susdits, s'attache au fait de l'« exécution »; la musique ne saurait être « exécutée » sans que l'auteur ou son représentant exerce ses droits. Il est étonnant

(1) Cass. ch. crim., 28 janvier 1881, D. P. 81, 1, 329. 1^{re} espèce.

(2) Cass. ch. crim., 22 janvier 1869. S. 70, 1, 44. — V. aussi: Crim. 11 mai 1860. D. P. 60, 1, 293, où la Cour de Cassation considère comme public le concert donné par la Philharmonique du Mans à ses membres avec quelques invitations. — V. aussi: Req., 23 janvier 1907. S. 1911, 1, 159 et Req., 6 décembre 1909. D. 1910, 1, 496, où le bal privé se différencie du bal public par l'« invitation personnelle ».

(3) R. DE LEUSSE: *L'auteur et la radiodiffusion*, p. 34.

(4) R. DE LEUSSE, *op. c.* p. 21.

que les tribunaux ne se soient jamais attachés au fait de l'« audition » et n'aient point considéré que, pour qu'il y eût « audition » il serait nécessaire qu'un certain public *écoutât*. Une exécution musicale dans un théâtre public totalement vide serait-elle soumise aux droits d'auteur ? Il semble que non : une exécution sans auditeurs ne saurait être considéré comme publique. Quelle différence y a-t-il au sens philosophique d'« audition » entre un public absent et un public qui n'écoute pas ? Or le public des magasins et des restaurants ne saurait être assimilé au public des concerts, puisque, d'abord, il n'est pas venu dans l'intention d'entendre, et que, ensuite, il n'écoute pas, ne cessant de parler très fort pour dominer le bruit ; il ne paie pas pour entendre, il vient dans un autre but, il ne sait même pas ce qu'on a exécuté (1). Il y aurait à établir, entre le *public auditeur ou non*, une certaine différence qui, semble-t-il, n'a jamais été envisagée par les tribunaux.

*
**

La loi exige l'*autorisation préalable*. La Cour de Cassation a décidé « que l'intention exprimée par l'association d'artistes... d'acquitter ultérieurement les droits dûs aux auteurs ne pouvait suppléer au consentement formel exigé par la loi, consentement qui doit évidemment précéder la représentation... » (2). Et cela, dit la Cour suprême dans une autre affaire, parce que « le droit des auteurs consiste... non seulement à fixer les conditions de leur consentement à la représentation, mais encore à le refuser péremptoirement s'ils le jugent convenable... » (3).

Peu importe que l'audition soit gratuite ou ait un but charitable ; le délit existe alors que l'œuvre est exécutée en public sans autorisation antérieure, « le but poursuivi n'excusant pas un acte coupable, et la morale aussi bien que le droit interdisant de se saisir du bien d'autrui même dans une intention généreuse... » (4). Le droit pour l'auteur d'empêcher la représentation

(1) De même sur les terrains de sport où une fanfare dans un bosquet n'arrive pas à couvrir les cris d'enthousiasme de la foule, ou dans les églises où sont jouées de belles « sorties » pendant lesquelles tout le monde s'en va, et qui s'achèvent devant les chaises. Cela répond-il à la définition de l'« audition » ?

(2) Cass., 11 Mai 1860. D. P. 60, 1, 293.

(3) Cass. 9 août 1872. D. P. 72, 1, 332.

(4) Trib. civ. Marseille (Soc. Aut. et compos. dram. c. Lherbier, dir. P. T. T. Marseille), 30 juillet 1927 (*Chron. Société Gens de Lettres*, août-novembre 1927).

publique est d'ailleurs « absolu et *indépendant du préjudice matériel* qu'il pourrait en éprouver » (1).

Il faut, pour qu'il y ait délit, que l'œuvre soit encore dans le domaine privé, selon les lois et la jurisprudence (2) qui règlent la durée de ce domaine. Mais il suffit que l'œuvre privée soit exécutée partiellement ; il a été jugé « qu'en effet, des motifs détachés, des phrases musicales séparées de l'ensemble n'en sont pas moins une émanation de la pensée originale de l'auteur... et qu'il ne suffit pas pour leur enlever ce caractère, d'en altérer le rythme ou l'étendue... » (3).

On trouvera dans le bulletin de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique des condamnations obtenues pour des « bals à l'accordéon » ou des fragments d'airs captés dans un stand d'exposition (4).

*
**

PÉNALITÉS. — Les peines prononcées tant contre la contrefaçon que contre la représentation illicite sont la *confiscation* et l'*amende*, sans préjudice des *dommages-intérêts*.

Sans parler de la saisie-contrefaçon pratiquée *avant toute action* par les officiers de paix, « à la réquisition et au profit des auteurs » (loi de 1793, (article 3), la confiscation est prescrite dans plusieurs cas : par la loi de 1791 (article 3) et l'article 429 du Code pénal, ordonnant la confiscation du produit total des représentations illicites au profit de l'auteur ; par la loi de 1793 (article 3) et l'article 427 du Code pénal prescrivant la confiscation des éditions contrefaites au profit de l'auteur (ou de ses héritiers ou cessionnaires) à l'encontre du contrefacteur, de l'introduit ou du débitant. Ce sont là des exemples de confiscations attribuées à la partie lésée, à titre de réparation (5).

Le Code pénal fait confisquer aussi les planches, moules et matrices.

Cette confiscation est à la fois une mesure de réparation *civile* pour indemniser d'autant l'auteur ou son ayant-cause, sans préjudice de dommages-intérêts, et une véritable *peine* infligée

(1) Cass. 15 janvier 1867, D. P. 67, 1, 181.

(2) V. plus haut « Lois », p. 47 et « collaborateurs », p. 71.

(3) Cour Paris, 12 juillet 1855, D. P. 55, 2, 256.

(4) S. A. C. E. M. Bull. 1933, n° 85.

(5) Ce sont, avec la contrefaçon industrielle, à peu près les seuls cas. — V. R. GARRAUD : *Précis de droit crim.*, p. 389.

à un coupable : en sorte qu'elle ne saurait être prononcée que contre ce coupable même et non contre ses héritiers ni contre inconnu (1). Il semblerait que cette confiscation-réparation pût être accordée à titre civil en dehors de toute peine ; cependant la Cour de Cassation a décidé « que la confiscation, d'après l'article 11 du Code pénal, étant une peine, elle ne saurait être ordonnée dans le cas où, comme dans l'espèce, l'auteur et le complice du délit sont renvoyés des poursuites, l'action publique et l'action civile étant déclarées éteintes par prescription » (2). Ce délit se prescrit en effet normalement par trois ans ; mais, pour la contrefaçon, l'auteur peut poursuivre le *débit d'objets contrefaits*, délit qui se renouvelle à chaque vente ; et pour la représentation illicite, chaque représentation constitue une faute nouvelle qui est un nouveau point de départ de la prescription.

La confiscation n'est prononcée malgré l'acquiescement qu'en cas de brevets d'invention, d'après la loi du 5 juillet 1844 dont les dispositions sont exceptionnelles (V. l'arrêt susdit).

La condamnation transporte la propriété de l'objet confisqué à l'Etat ; nous avons ici un des rares cas où ces objets sont attribués à la partie lésée (3).

L'amende infligée par le Code pénal (art. 427) contre le contrefacteur et l'introducteur est de 100 à 2.000 francs, — et contre le débitant de l'édition contrefaite, de 25 à 500 francs. Pour le cas de représentation illicite, l'amende est de 50 à 500 francs. L'amende est strictement personnelle ; cependant, la jurisprudence admet qu'une condamnation définitive grevant d'une dette le patrimoine du délinquant, cette dette passe aux mains des héritiers avec le patrimoine lui-même (4).

La loi de 1793 oblige en outre le contrefacteur à payer « au véritable propriétaire » le prix de trois mille exemplaires (art. 4),

(1) V. C. DEGOIS : *Traité élém. Dr. crim.*, p. 391 à 394. — V. VIDAL et MAGNOL : *Cours de dr. crim.*, 8^e éd., p. 648.

(2) Aff. Sicard c. Japy. Cass. crim. 29 déc. 1882. — D. P. 82-1-369. — V. VIDAL et MAGNOL, op. c. p. 659

(3) VIDAL et MAGNOL, op. c. p. 661.

(4) GARRAUD, op. c. p. 381.

Sur la personnalité de l'amende, qui frappe chacun des coupables et eux seuls (et non un mineur de 13 ans, ni des héritiers si l'amende n'était pas irrévocable au décès). V. VIDAL et MAGNOL : op. c. p. 648

et le débitant, le prix de cinq cents exemplaires à titres de dommages-intérêts. Le juge peut en outre estimer le dommage subi par l'auteur ou ses ayants-cause selon les règles du droit commun. « La victime, disent MM. Vidal et Magnol, a... contre l'auteur du délit une créance en dommages née du *délit civil* ou du *quasi-délit civil* que contient l'infraction. Le caractère pénal du fait dommageable est, en principe, sans influence sur la naissance de cette créance et n'a que des conséquences accessoires, postérieures à la naissance du droit » (1) (VIDAL et MAGNOL, *Cours de dr. crim.*, 8^e éd., p. 708).

Contrairement à l'amende, cette créance peut être poursuivie contre les héritiers : c'est une des dettes et charges de la succession; ainsi « le droit à la réparation civile est transmis par la victime avec tous ses droits à ses héritiers » (2).

Il faut remarquer ici que la saisie-contrefaçon antérieure à l'action (loi de 93, art. 3) n'est pas une condition nécessaire de cette action. La Chambre criminelle vient de l'affirmer : « attendu que les articles 425 C. pén. et 1^{er} de la loi du 19 juillet 1793, qui donnent au propriétaire d'œuvres littéraires ou artistiques le droit de poursuivre les contrefaçons, *ne font pas de la saisie une condition nécessaire à leur action* ; qu'en supposant même que cette saisie soit nulle, l'action n'en est pas moins fondée, s'ils justifient d'ailleurs de leur propriété et s'ils établissent que leur œuvre a été contrefaite » (3).

La partie lésée peut porter l'action civile soit devant le tribunal civil, soit devant le tribunal répressif accessoirement à l'action publique. (C. instr. crim. art. 3). Mais cette dernière juridiction n'est compétente que s'il y a eu un préjudice subi personnellement par le demandeur du fait de l'infraction (4).

L'action civile peut être portée devant le tribunal de commerce, si le défendeur est commerçant (éditeur, directeur de théâtre) (5). Les sanctions civiles sont des sanctions de *réparation*. « Lorsque,

(1) Ainsi, si la prescription de cette créance en dommages est liée au délit, elle est de trois ans; si elle n'y est pas liée (par suite d'acquiescement, amnistie, décès du coupable, etc...) la prescription peut devenir trentenaire. (V. VIDAL et MAGNOL, op. c. p. 816 et s.).

(2) VIDAL et MAGNOL, p. 708 et 9.

(3) Cass. Ch. crim., 8 déc. 1934. — Dame Laniel c. Soc. Mad. Vionnet et D^{lle} Chanel. — *Gaz. Pal.*, 25-26 déc. 1934 et *Dr. d'Aut.* 1935, p. 33.

(4) VIDAL et MAGNOL, op. c., p. 761 et 764.

(5) V. DALLOZ : rép. prat. *Prop. littér. et artist.* n° 255. — V. J. RAVLT : *contr. d'éd. en dr. franç.*, p. 101-103

disent MM. Vidal et Magnol, les sanctions civiles sont jugées insuffisantes, à cause de la gravité du tort causé, des sentiments anti-sociaux, pervers et dangereux que l'acte implique chez son auteur, de l'émotion publique que cet acte a produite, de l'impossibilité d'en prévoir l'exécution et de s'en garantir par avance, la sanction pénale devient nécessaire. Il est du reste impossible de préciser davantage les cas où la législation pénale doit intervenir et ceux où la législation civile est suffisante. Ce qui paraît résulter de l'évolution historique de ces deux législations, c'est que le domaine du droit pénal tend à se restreindre avec la civilisation, tandis que s'étend celui du droit restitutif » (1).

La loi de 1793 exigeant la confiscation des exemplaires contrefaits, le tribunal civil peut-il la prononcer ? On a d'abord adopté la négative (2) ; mais depuis 1902, la jurisprudence l'admet (3) ; c'est, comme l'explique Pouillet (4), un supplément d'indemnité. La confiscation est toujours prononcée par le tribunal correctionnel, quand il reconnaît la poursuite bien fondée.

*
**

La *bonne foi* peut-elle sauver le contrefacteur ? Renouard ne le croit pas ; ce serait, selon lui, « détruire tout l'effet du privilège » (5). Quelques auteurs l'ont suivi (Pataille) (6). Mais Pouillet objecte que, si le Code pénal dit simplement « la contrefaçon est un délit » c'est qu'elle doit rentrer dans les règles générales (7).

L'auteur n'aura pas à prouver la mauvaise foi du contrefacteur, la loi de 93 lui donnant de plain-pied le droit de saisie. Mais si le contrefacteur peut établir sa bonne foi, il restera à l'auteur l'action civile. La Cour Suprême a cassé un arrêt de la Cour de Paris où la bonne foi ne lui semblait pas suffisamment établie. « Attendu qu'étant de principe que la contrefaçon littéraire, à la

(1) VIDAL et MAGNOL, op. c., p. 65.

(2) D. P. 80-2-71 et 84-1-369.

(3) Tr. civ. Seine, 18 fév. 1902. *Gaz. trib.* 3 oct. 1903.

(4) Nos 699 et 700. V. note D. P. 1902 -2-17. V. tr. civ. Seine 20 juin 1902. *Gaz. trib.* 26 nov. 1902.

Pour « échapper aux foudres de la Cour de Cassation », comme dit Pouillet (n° 699), les tribunaux civils n'ont qu'à éviter le mot « confiscation », et qu'à « ordonner soit la destruction des marchandises contrefaites... soit leur remise au demandeur, à titre de supplément de dommages-intérêts » (*id.*).

(5) Op. c. II, p. 13.

(6) PATAILLE, 57-300.

(7) POUILLET, n° 475.

différence de la contrefaçon industrielle, se constitue non moins par le fait matériel de la reproduction que par l'absence de bonne foi chez ceux qui l'exécutent » (1). Il a été jugé que publier sans prendre aucune information était une forme de mauvaise foi ; par contre, un chef d'orchestre qui fait copier des parties d'instruments et les loue à son théâtre est regardé comme de bonne foi, parce qu'il agit selon un usage courant (2).

Quant au *préjudice*, il est certes un élément du délit ; mais pratiquement, il existera toujours, il résultera des faits, car il suffit que ce soit un préjudice possible, ou futur, et, on le verra, la jurisprudence en vient de plus en plus à envisager le préjudice « moral ». Ainsi, dût-elle consister en une action civile, la poursuite de la contrefaçon peut toujours avoir lieu, car il y aura pratiquement, toujours préjudice (3).

*
**

De même, pour la représentation illicite, la mauvaise foi du directeur de spectacle sera établie, dit la Cour de Paris, « *dès lors que (l')œuvre est livrée au public à l'insu de l'auteur ou des ayants-droit ou sans leur autorisation préalable, circonstance constitutive de la mauvaise foi* de l'organisation de cette émission » (par T. S. F.) « condition essentielle du délit punissable » (4).

L'intention de nuire n'a pas à être prouvée ; « Attendu... (dit le tribunal de commerce de la Seine) que X, en faisant usage sans droit de la propriété des auteurs, *même sans intention de leur nuire* ou d'user à son profit de cette propriété, et en obligeant la Société des Auteurs et Compositeurs de musique à faire respecter ses droits et à engager la présente instance, *lui a causé un préjudice moral* dont la réparation lui est due... » (5). Dès lors que le délit est prévu par le Code, il suffit que le délinquant ait

(1) Aff. Bourdin c. Plon et Millaud, Ch crim. 13 janv. 1866. D. P. 66-1-235.

(2) Cass. crim. 5 déc. 1895. — D. P. 97-1-205. POUILLET n°s 482-483.

(3) *Idem* n°s 471 et 804.

(4) Cour Paris, 6 mars 1933. Cons. Hugo c. Platrier, S. 1935, 1, 196. La bonne foi pourrait cependant exister réellement. On sait qu'une partie de *l'Enfance du Christ* de Berlioz fut exécutée pour la première fois comme étant une pièce du xv^e siècle, ce que la critique accepta. Mais ici, l'auteur était d'accord pour le stratagème.

(5) Trib. Comm. Seine, 14 novembre 1931, confirmé par Cour Paris, 6 décembre 1933. — V. *Droit d'Auteur*, 1934, p. 64.

voulu accomplir l'acte prohibé pour que l'intention existe ; ainsi l'ignorance ne saurait empêcher le délit (1).

Dans ce cas aussi, nous voyons, dans le jugement ci-dessus cité, qu'à côté du préjudice de droits non-perçus (réparé par la confiscation), la jurisprudence admet largement le préjudice « moral ».

**

Le délit de contrefaçon et le délit de représentation illicite sont totalement distincts. La question s'est posée à propos de la représentation au théâtre italien de trois opéras, en langue italienne, qui étaient les traductions de « La Somnambule, le Philtre et Gustave III », paroles de Scribe. Mme veuve Scribe poursuivait le directeur, Bagier, pour représentation illicite. Le tribunal civil (2) déclara l'action éteinte par prescription de trois ans. Mais la Cour d'Appel observa qu'en cas de prescription, « le légitime propriétaire conserve tout son droit hors la partie enlevée ; » Mme Scribe ne s'opposait pas à la vente des exemplaires imprimés, mais seulement à la représentation des ouvrages ; or « chaque représentation constitue un fait nouveau et, par suite, une cause nouvelle d'action de la part de l'auteur. La Cour de Cassation estima « que c'est à bon droit qu'il a été jugé... que la prescription de l'action contre le contrefacteur de l'ouvrage ne saurait entraîner celle du droit d'empêcher la représentation du même ouvrage sur une scène publique » (3).

Dans l'affaire des consorts Hugo contre Platrier, la Cour de Paris avait admis que l'interprétation des contrats devant la juridiction répressive devait être restrictive, même « judaïque ». La Chambre criminelle a cassé cet arrêt, jugeant que la Cour de Paris avait introduit là une règle excessive et qui n'est pas dans la loi ; la même méthode d'interprétation des contrats doit être suivie devant les juridictions civiles et répressives (4).

(1) V. DEGOIS, op. c. p. 54, 55.

(2) Trib. civ. Seine, 20 avril 1864. D. P. 67, 1, 181.

(3) *Idem*.

(4) Cour de Paris, 6 mars 1933. *Gaz. Pal.* juin 1933, n° 6, p. 960. — Cass. Ch. crim., 27 déc. 1934. — *Gaz. Pal.* fév. 1935, n° 2, p. 222. — S. 1935, I, 193.

Il s'agissait, dans l'espèce, d'un poste de T. S. F. autorisé par contrat à donner certaines pièces de théâtre « intégrales » ; il avait donné de très forts fragments reliés par de brefs commentaires, en sorte que le public avait eu l'impression de la pièces dans son ensemble. La Cour de Paris estimait restrictivement, que la pièce n'étant pas littéralement intégrale, le contrat n'était pas violé. La Chambre criminelle a décidé le contraire.

CREANCIERS. — L'œuvre d'art est-elle saisissable par les créanciers? (1). L'opinion unanime est que ceux-ci ne peuvent saisir ni exploiter un manuscrit; il en a été jugé ainsi pour une œuvre musicale dès 1828 (2). Pour les sommes perçues ou arrérages à percevoir sur les œuvres éditées, on ne peut empêcher qu'ils ne soient dûs au créancier. La question plus délicate serait celle d'une réédition ordonnée par les créanciers alors que l'auteur n'y serait pas consentant. Mais cette question ne saurait guère se poser — et, en fait, ne paraît pas s'être posée — pour la musique devant les tribunaux, puisqu'en général la musique est aliénée une fois pour toutes. Cependant le « droit moral » est ici fortement engagé.

C'est donc une question doctrinale, une de celles qui ont amené à constater que la propriété artistique n'était vraiment pas une propriété comme les autres, ou même qu'elle n'était pas une propriété du tout (3).

Morillot remarque que les droits même non-moraux « qui comportent l'estimation pécuniaire directe » pourront être le gage des créanciers « à condition d'être cessibles et saisissables »; ceux qui ne le sont pas ne sont pécuniaires « qu'à l'égard du débiteur », mais non pour le créancier qui ne peut y toucher (tels: le droit d'usage, d'habitation, à une provision ou pension alimentaire) et il assimile à ces droits le droit sacré d'éditer ou de rééditer; les créanciers, quelque intéressants qu'ils soient, ont eu le tort, à son sens, de ne point se faire céder le droit de publication (4).

La jurisprudence n'irait sans doute pas jusque-là, le cas échéant, et serait sans doute plus favorable aux créanciers; on pourrait deviner sa tendance d'après le cas suivant, tout voisin.

EPOUX COMMUNS. — L'œuvre d'art tombe-t-elle en communauté? Deux célèbres affaires amenèrent à trancher cette question.

Gaudichot, dit Michel Masson, homme de lettres, perd sa femme et se remarie; son fils réclame, dans l'héritage de sa mère, sa part des œuvres du père que le notaire, dans son projet

(1) V. CHARTIER, op. c. p. 65.

(2) Cour Paris, 11 janvier 1828. V. HUARD et MACK, n° 924.

(3) V. POUILLET, nos 173, 174 et s. — MORILLOT op. c. p. 3 et 11.

(4) MORILLOT, *id.*, p. 11.

d'état liquidatif, ne lui avait pas attribuée, réservant au père la totalité de ses ouvrages littéraires. Le tribunal civil de la Seine (19 août 1876) déclare, contrairement à la solution du notaire, que le droit d'auteur tombe en communauté. La Cour de Paris (13 mars 1880) confirme. La Cour de Cassation (ch. Req. 16 août 1880) rejette le pourvoi, « attendu qu'une composition littéraire matérialisée par la publication, constitue un bien susceptible de propriété; que ce bien est meuble dans sa valeur principale comme dans ses produits et doit, comme tel, accroître l'actif de la communauté... » (1).

Plus tard, le compositeur Lecocq, marié à dame Cinquin sous le régime de communauté, avec réserve en propre de quelques œuvres antérieures au mariage, voit son mariage rompu par le divorce, aux torts de sa femme (2). Le notaire n'a compris dans la masse partageable que les *revenus* des œuvres de Lecocq, et *non les œuvres mêmes* écrites et publiées pendant le mariage.

Le 21 mai 1898, le tribunal civil de la Seine dit « que l'état liquidatif dressé par Rey, notaire, sera rectifié en ce sens que la dame Cinquin sera déclarée propriétaire, pour la moitié, de toutes les œuvres publiées par Lecocq du jour du mariage à celui de la dissolution de la communauté... » (3).

C'est alors que la Cour d'Appel de Paris infirme le jugement et rétablit l'état liquidatif du notaire. Elle constate l'impossibilité des conséquences de cette chute en communauté d'œuvres musicales au moment du divorce, à savoir : l'indivision commençant à l'instant où finit la communauté, la femme divorcée ayant sa part dans les droits les plus sacrés de son ex-époux, l'estimation de cette part pour un rachat étant pratiquement impossible. Alors comment le mari exercerait-il son droit de modifier ses ouvrages ? La Cour de Paris déclare donc le droit d'auteur « personnel et, par essence, *propre* au sens large comme ordinaire de l'expression. » (4).

Elle établit que la législation elle-même lui donne ce caractère puisqu'elle ne l'assimile jamais à la propriété de droit commun et le laisse « à côté des classifications du Code civil » (5).

(1) S. 81, 1, 25.

(2) Trib. civ. Seine, 2 juin, 1897.

(3) S. 1.900, 2, 121.

(4) S. 1900, 2, 126.

(5) *Idem.*

Cet arrêt et le commentaire de M. Saleilles sont une des plus fortes analyses du droit d'auteur qui aient été données en Justice.

Cependant la Cour de Cassation cassa cet arrêt. Tout en évitant le mot de propriété, elle s'en tint aux conceptions classiques de droit mobilier, de masse partageable; elle estima que la loi « n'établit aucune distinction entre les bénéfices dérivant d'une entreprise industrielle ou commerciale, et les avantages pécuniaires attachés à l'exploitation des œuvres de l'esprit » (1) Bref, elle déclara l'œuvre musicale « meuble » et tombant en communauté, « sans toutefois que la mise en commun de cet émolument puisse porter atteinte à la faculté de l'auteur *inhérente à sa personnalité même*, de faire ultérieurement subir des modifications à sa création ou même de la supprimer, pourvu qu'il n'agisse pas dans un but de vexation à l'égard de son conjoint ou des représentants de ce dernier » (2). C'est la consécration du droit moral. (3).

*
**

Nous avons vu, à propos de la loi du 13 juillet 1907, (4) que la femme mariée auteur pourra réserver son droit sur les œuvres composées pendant le mariage, et le reprendre au moment de la dissolution, à condition de renoncer à la communauté, (art. 5, § 2). On aperçoit d'ailleurs de sérieuses difficultés pour le critérium de l'œuvre *composée pendant le mariage*; faut-il s'attacher nécessairement à la date de publication ?

*
**

LE DROIT MORAL. — Le droit moral est ainsi formulé par un jugement du tribunal de la Seine (25 mars 1909): « Le seul privilège qui demeure propre à l'auteur, nonobstant toute aliénation, est le droit moral de contrôle et de surveillance qu'il conserve sur les productions de son esprit et qui lui permet de s'opposer à toute entreprise ayant pour résultat de compromettre l'intégrité de son œuvre et de trahir sa pensée » (5). Il ne faut

(1) S. 1902, 1, 307.

(2) *Idem.* — V. sur cette question CHARTIER, op. c. p. 71.

(3) M. Aussy voudrait que le droit pécuniaire tombât en communauté, le droit moral, non. C'est au fond l'avis de la Cour de Cassation dans l'arrêt Lecocq. Mais la chose est, dans la pratique, difficile à réaliser (Aussy, op. c. p. 135).

(4) *Les Lois*, p. 49.

(5) *Gaz. Pal.*, 1909, 1, 451.

pas chercher le droit moral dans la loi. Les tribunaux ne l'ont donc point admis tout d'abord; ils ne reconnaissaient pas « à l'auteur qui avait cédé tous ses droits, la faculté de se plaindre des modifications, des mutilations, des contrefaçons que l'on faisait subir à son œuvre » (1). Ils ne songeaient pas à lui réserver le droit de modifier, et cette question n'entra pas en ligne de compte dans l'affaire Gaudichot (2).

Cependant, un arrêt de la Cour de Bourges rapporté par M. de Gorguette d'Argœuves (3) nomme ce droit dès 1844 (4). Puis vint l'affaire Lacordaire à Lyon (que nous avons vue à propos de l'improvisation). Le tribunal correctionnel condamna (5) le libraire, et la Cour de Lyon confirma, déclarant qu'il importe à l'auteur « de rester juge de l'opportunité de la publication, et de se mettre en garde contre une altération dangereuse » (6). Le tribunal s'était bien placé « au point de vue de la personnalité morale » de l'auteur.

Depuis lors, de nombreux cas ont obligé la justice à reconnaître entre l'auteur et l'œuvre qui porte son nom (l'eût-il aliénée) un lien indissoluble. C'est Bouguereau qui se plaint qu'on n'ait reproduit en émail qu'une partie de sa « Vierge Consolatrice » cédée à l'Etat (7); c'est le tribunal civil de la Seine qui, donnant gain de cause à Ch. Millet, parle de « ce droit tout moral de protection qui, par sa nature même est *insaisissable et inaliénable* » (8); c'est Galland, dont la revue *Fémina* a reproduit en couleurs un dessin en noir (9). Ce sont des photographies coloriées d'un tableau qui ont été collées sur des boîtes à bonbons (10), etc...

(1) GORGUETTE D'ARGŒUVES: *Le Droit moral...*, p. 91. — V. D. P. 42, 1, 297, D. P. 52, 2, 149. — Cour Bordeaux, S. 64, 2, 194.

(2) V. ci-dessus, S. 1881, 1, 25.

Dans l'affaire Clesinger (sculpteur ayant aliéné une statue qui fut ensuite imitée par un autre sculpteur, mais avec une allure immorale), le trib. correct. de la Seine accorda des domm.-intér. (6 avril 1850, D. P. 50-3-14) en raison du discrédit porté à l'œuvre; la Cour de Paris les refusa, à cause de l'aliénation antérieure. (D. P. 52-2-159).

(3) Op. c. p. 66.

(4) D. P. 46, 2, 41.

(5) 10 juin 1845. S. 45, 2, 469.

(6) 17 juillet 1845, S. 45, 2, 469 et s.

(7) Civ. Seine, 4 mai 1903. — V. G. D'ARGŒUVRES, p. 83.

(8) 20 mai 1911. G. D'ARGŒUVRES, *idem*, p. 132.

(9) Civ. Seine, 22 avril 1920, *idem*, p. 133.

(10) D. P. 92, 2, 38.

A côté de ces cas de déformations de l'œuvre, les tribunaux ont reconnu le « droit au repentir » ou droit de ne point exécuter ou livrer l'œuvre même cédée (1). C'est à cette occasion que la Cour de Cassation consacra le droit moral. Le peintre Whistler fait le portrait de lady Eden, reçoit une somme, expose l'œuvre, puis refuse de la livrer (il paraît avoir été froissé de la modicité — relative — de la somme). Le tribunal civil de la Seine (2) condamne le peintre à dommages-intérêts et à la livraison du tableau. La Cour de Paris (3) adopte le même principe, mais « dit qu'il n'est en droit intervenu entre les parties qu'une obligation de faire, résoluble, en cas d'inexécution, en dommages-intérêts, mais laissant l'artiste maître et propriétaire de son œuvre jusqu'au moment où il sera décidé à la livrer... » La Cour de Cassation rejette le pourvoi, donnant ainsi à l'artiste, pour une raison morale, le droit de ne pas exécuter son contrat, mais le condamnant à des dommages-intérêts (4). Une affaire Boldini fut jugée dans le même sens par le tribunal civil de la Seine (5).

Le musicien n'a point bénéficié de cette indulgence, accordée si généreusement à la susceptibilité de Whistler. Ambroise Thomas ayant composé sur paroles de Sauvage « *Gillot et son père* », cette œuvre est aliénée pour le droit de représentation à l'Opéra-Comique en 1859. En 1872 elle n'est pas encore jouée ; alors Sauvage demande mais n'obtient pas que Thomas donne ses soins aux répétitions. Sans doute Thomas trouve-t-il qu'il n'aura plus les interprètes désirables, que son œuvre n'est plus telle qu'il la voudrait. Le tribunal de la Seine reconnaît à Thomas la « faculté indéniable, dans l'intérêt de l'art lui-même... génératrice... du droit de s'opposer à la représentation de la pièce, sans être obligé à faire connaître les considérations qui le font agir... » (6). Or la Cour d'Appel juge au contraire que, en raison de la cession à l'Opéra-Comique, l'effet de cette obligation « est de conférer à chacun des co-stipulants le droit d'en exiger l'exécution » ; elle considère « que l'on ne comprendrait pas qu'après avoir aliéné pour sa part le droit de représentation...

(1) V. G. D'ARGŒUVES, p. 119.

(2) 20 mars 1895. S. 1900, 2, 201.

(3) 2 décembre 1897. S. *idem*.

(4) Cass. civ. 14 mars 1900. S. 1900, 1, 4.

(5) 28 juin 1924, *Gaz. pal.*, 1924.

(6) 19 août 1872, D. P. 74, 5, 414.

Ambroise Thomas pût avoir *retenu une faculté quelconque* d'empêcher cette représentation... » (1) C'est la négation bien nette du droit moral.

Sans doute on a admis qu'un éditeur ne pouvait publier sous le nom de Popy, sans sa volonté, de méchants arrangements tirés de ses œuvres (2). On sait pourtant, que, généralement, le droit d'arrangement des éditeurs est largement reconnu.

Malgré tout, c'est à propos de la musique que devait être donné au droit moral sa consécration jurisprudentielle. Il s'agit de l'affaire Lécocq plus haut exposée (3). La Cour de Paris y avait fait le droit d'auteur « propre » pour que le musicien pût jouir totalement de son droit moral de modifier ou supprimer l'œuvre. La Cour de Cassation jette l'œuvre en communauté, mais en réservant ce droit moral, cette « faculté de l'auteur inhérente à sa personnalité même de faire ultérieurement subir des modifications à sa création ou même de la supprimer » (4), sans qu'on sache bien comment il arriverait à l'exercer, contre la mauvaise volonté d'une épouse irritée, ou du second mari de celle-ci, commun lui aussi. (5).

C'est donc sur des arrêts si spéciaux, si fragiles pourrait-on dire (ce peintre froissé et ce mari malheureux), que la doctrine a su bâtir toute une théorie complète du droit moral, en attendant que la loi vienne la sanctionner en France comme en tant d'autres nations.

M. de Gorguette d'Argœuves recueille ainsi les applications du droit moral en jurisprudence : surveillance de l'intégrité de l'œuvre (abstention d'additions ou mutilations), — respect du titre et du nom de l'auteur, — de sa renommée, — de la qualité des reproductions, — poursuite du préjudice moral dû à la contre-

(1) Cour Paris, 20 février 1875. Worms, 1, p. 403.

(2) Cour Paris, 1^{er} février 1912.

(3) Page 87.

(4) S. 1902, 1, 307.

(5) « La loi qui régit la propriété intellectuelle (dit M. Aussy), permet à l'auteur de céder ses droits et de faire passer son œuvre dans le patrimoine d'un tiers sans aucun espoir de retour, et la Cour suprême déciderait que l'auteur, reniant son œuvre, sera recevable à en demander la suppression ? ... Cette résolution d'un contrat formé par l'accord de plusieurs volontés et qu'une volonté unique suffirait à dénouer, sans qu'une clause formelle l'ait prévu, ne serait-elle pas contraire au droit ?... Quelle valeur conserverait alors le droit de reproduction valablement acquis par l'éditeur, conformément à la loi positive ?... ». (Ch. Aussy : *Du Droit moral*, p. 32-33).

Où nous voyons que seul un texte de loi pourrait éclaircir cette situation, en spécifiant que l'œuvre d'art n'est jamais aliénée toute entière.

façon, — droit de réponse, — droit de s'opposer à la destruction de l'œuvre vendue (1).

On sait que, seule, la musique ne bénéficie pas de tous ces bienfaits; après la mort de l'auteur, on s'attaque à l'intégrité de l'œuvre en pensant bien faire : que de sonates orchestrées, que de dialogues parlés mis en musique, que d'interversions d'instruments, que de coupures, que d'airs profanes mis en motets ! Une des déformations dont la musique souffre le plus, c'est le changement de mouvement ; malgré les indications précises de l'auteur, certaines habitudes transforment le *tempo* et par cela même le sens de l'ouvrage (2). Nous verrons dans un instant comment la jurisprudence a privé le musicien du droit de surveiller la qualité des reproductions par disques de son œuvre. En sorte que, après ces divers faits, autant dire que la défense de l'intégrité de l'œuvre musicale n'existe pas ou presque. Le droit de réponse est théorique, mais que saurait-il être en pratique ? Quant à la destruction de l'œuvre, ce n'est possible que pour les arts plastiques, on ne peut détruire une musique dont quelqu'un se souvient avec précision (3).

CRITIQUE. — On a beaucoup parlé des droits sacrés de la critique. « L'artiste exerce un sacerdoce et le critique un apostolat » a dit Joseph d'Ortigue (4). Par contre, Vincent d'Indy aimait à dire qu'autant il est précieux de savoir l'opinion d'un génie sur un autre génie, autant importe peu l'opinion d'un critique quelconque, qui peut n'être qu'un auditeur plus

(1) V. G. D'ARGŒUVES, op. c. p. 125 à 163.

(2) La symphonie de Franck est rarement jouée dans son mouvement vrai.

(3) Dans le *Droit d'Auteur*, M. Albert Vaunois disait récemment : « *Devant les juges civils, le droit moral continue à être invoqué fréquemment, avec des fortunes diverses ; les solutions très variées nous mèneront peut-être à construire un jour la théorie de ce droit encore mal connu.* » (Albert VAUNOIS : le *Droit d'Auteur*, 1935, p. 30).

Il cite, comme droit moral refusé, l'affaire du peintre Lacasse ayant trouvé ses peintures d'une chapelle de Juvisy badigeonnées (sa demande est rejetée).

(Cour Paris, 27 avril 1934, D. Hebd. 1934, p. 350).

L'architecte du Petit Palais n'ayant pas eu gain de cause dans une demande de réparation au moins morale de ce qu'il considérait comme une déformation de son œuvre (aménagement des salles Tuck). V. *Droit d'Auteur*, 1935, p. 30.

(Trib. Seine, 25 mars 1931 et C. Paris, 20 octobre 1933).

Par contre le feronnier Brandt a eu gain de cause, alors qu'il se plaignait que le dessin d'une de ses grilles eût été reproduit dans une verrière des Bouffes Parisiens.

(Trib. civ. Seine, 3 janvier 1935) dans *Droit d'Auteur*, 1935, p. 31.

(4) V. *Guide du Concert*, 1^{er} février 1935.

ou moins averti. Au fait, pour se rendre compte de l'incertitude de certaine critique musicale, il suffirait de relire l'article de M. Pierre Lalo, l'un des plus grands critiques que nous ayions eus, sur « Pelléas et Mélisande ». « On a proclamé qu'il n'y avait là ni mélodie, ni rythme, ni harmonie, ni développement thématique, ni même musique à proprement parler. Cette sorte de jugement téméraire est éternelle... les griefs dont on charge M. Debussy, et le vocabulaire même que l'on emploie sont exactement les mêmes dont on usait il y a quarante ans contre Richard Wagner... il y a mieux encore. De quel musicien s'agit-il dans ces lignes : « ...il a supprimé la mélodie... c'est le discours vocal ou instrumental qui le préoccupe (etc...) ... » Est-ce de M. Debussy ? Non pas. c'est de Bizet... Et à qui, sinon à M. Debussy, peut-on reprocher ses « harmonies obscures » et les « vagues ténèbres » de son inspiration. A qui ? A Mozart, en 1805 » (1). Quand on songe au sort qui fut réservé à Berlioz, à Franck et à tant d'autres, on regrette que la critique soit souvent imprudente. Et on souhaiterait que la jurisprudence admit largement le droit de réponse, comme la Cour de Cassation l'a admis dans l'affaire Dubout-Brunetière (17 juin 1898) et Sylvain-Doumic (21 mai 1924) (2).

MUSIQUE MECANIQUE. — Liée à l'édition, à l'exécution, à la contrefaçon et au droit moral, la musique mécanique souffre plus que tout autre sorte de musique de l'absence de loi, et « de notre conception législative de la propriété littéraire et artistique, qui n'a point évolué sur ce point depuis la Révolution, alors que les progrès de la science ont complètement renouvelé le problème » (3).

MUSIQUE ENREGISTRÉE. — Les premiers embarras vinrent en 1859 dans l'affaire Debain (4), cet inventeur d'un instrument mécanique nommé *l'antiphone*. Debain, ayant enregistré sans autorisation des airs du domaine privé, fut condamné comme contrefacteur; ensuite, ayant acquis ces airs, il poursuivit à son tour ceux qui, enregistrant ces mêmes airs sur boîtes à musique, devenaient ses propres contrefacteurs.

(1) *Le Temps*, 20 mai 1902.

(2) G. D'ARCEUVES, p. 148 et s. — V. POUILLET, n° 459 bis. — V. *Chron. Gens de Lettres*, février 1930, p. 71 et réf. judic.

(3) G. LAGARDE, note, S. 1931, 1, 161.

(4) M. ESCHOLIER : *Le phonographe et le droit d'auteur*, p. 61.

La Cour de Paris considéra ces enregistrements comme *édition* et condamna pour contrefaçon. Mais l'arrêt fut cassé pour défaut de motifs et la Cour de Rouen (Cour de renvoi) déclara qu'il n'y avait pas là d'édition, puisque n'y ayant « ni impression ni gravure » (1). Arrêt cassé sur pourvoi de Debain; et la Cour d'Orléans déclara, en 1863, que tout instrument de cette sorte est « contrefacteur » (2).

C'est de là que sortit la malheureuse loi du 16 mai 1866, « loi des serinettes » (3), tant combattue par Mérimée qui en voyait le danger. Cette loi confirmait la jurisprudence de Rouen contre celle de la Cour de Cassation et dépouillait les musiciens de leurs droits si peu de temps avant que paraisse le phonographe. Et, chose curieuse, le Conseiller d'Etat Lestiboudois, dans l'exposé des motifs, expliquait que le jeu des planchettes et chevilles de ces instruments n'avait *rien de commun avec une édition*, mais pouvait *s'assimiler à une exécution*, expression sur laquelle va rouler toute la discussion.

**

La grande affaire qui eut lieu sous le régime de cette loi fut l'affaire Enoch, Durand, etc., contre Gramophone, Colombia, etc... Les éditeurs y poursuivirent les fabricants de disques. Ils prétendaient, soutenus par M^e Raymond Poincaré, que les airs enregistrés *avec paroles* étaient des contrefaçons, parce que la loi de 1866 ne libère que la musique seule. Cette loi étant d'exception et faite à la demande de la Suisse devait être interprétée restrictivement; seule la musique y est exclue de la contrefaçon (musique instrumentale) et non la voix humaine, chants et discours, qu'elle n'a pas prévus. Le Tribunal de la Seine (4) n'accueillit pas leur demande. Pour lui, les disques « *ne présentent aucun des caractères de l'édition* »; il constate « qu'une reconstitution de l'œuvre par la seule consultation de la plaque ou du disque qui la recèle serait totalement impossible »... Que les disques n'ont point de son sans l'instrument auquel ils s'adaptent, et doivent donc bénéficier des immunités

(1) D. P., 62, 2, 195.

(2) D. P. 63, 2, 88. — V. G. MYERS: *La protection du droit d'auteur dans la jurisprudence française*, p. 33.

(3) V. Plus haut : *Les lois*, p. 46.

(4) 6 mars 1903. S. 1913, 2, 113.

de la loi de 66; et il déclare que cette loi s'applique aussi bien aux paroles qu'aux airs, « que la reproduction sonore, dans un cas comme dans l'autre, n'appartient qu'à l'artiste *exécutant* auquel elle emprunte sa voix... et qu'elle échappe à la propriété de l'auteur » ...Toutefois les droits d'auteur seraient dûs en cas d'exécution phonographique *publique*.

*
**

La Cour de Paris (1) infirma ce jugement. Pour elle, l'*enregistrement est une édition*, comme la méthode Braille « avec une écriture spéciale, sans doute, mais peut-être lisible demain pour les yeux » (comme ce « peut-être », après trente ans contient de déception !). La Cour considère que le texte de 66 ne vise pas les paroles, et que « limitatif des droits reconnus par la loi de 1793, il ne saurait être entendu »; ...quant aux *paroles chantées*, elle va « considérant que les motifs ci-dessus leur sont applicables *quand elles sont du même auteur que la partition*; considérant, au cas opposé, que l'œuvre commune est indivisible, et que le *littérateur a le droit de prohiber la reproduction de la musique avec les paroles* comme de sa création personnelle, isolée des conceptions musicales de son collaborateur. » Par contre, la musique sans paroles n'est pas objet de contrefaçon. Les firmes phonographiques furent condamnées à 100 francs par infraction, 500 francs de dommages intérêts et confiscation des disques en faveur des littérateurs; et, *en faveur des musiciens: rien!* pas même en faveur des paroles dont ils seraient les auteurs! « Et c'est ainsi que la vieille loi centenaire sur la propriété artistique arriva à protéger les poètes et les « paroliers » en trahissant les compositeurs ! » (2).

Toutefois il faut retenir cette intéressante expression : l'enregistrement, dit la Cour, « c'est un mode d'édition *perfectionné par l'exécution* ». Une légère insistance sur cette définition aurait pu tout arranger en 1930.

Arrêtons-nous à une autre mot moins heureux : l'enregistrement est une édition comme la méthode Braille, pour les aveugles... Voilà qui montre à quel point le « fait musical » peut être méconnu (3) : peut-on comparer le disque à l'édition Braille?

(1) 1^{er} février 1905, S. *idem*.

(2) E. M. V. dans l'*Edition musicale vivante*, 3 mai 1928.

(3) V. *Introduction*.

cette dernière laisse entièrement libre *l'interprétation*; elle ne fixe ni les sons, ni leur mélange, ni les mouvements, ni les accents. Le disque fixe tout cela, il « interprète ». Si on transcrit telle symphonie en Braille, il faudra, pour l'entendre, organiser toute l'interprétation, prendre un chef qui sera en communication avec d'autres artistes et imposera ses mouvements et ses nuances (1); si l'on enregistre sur disque cette même œuvre, un seul enfant peut la faire entendre sans aucune préparation ni répétition : quelques tours de manivelle et un déclic... On voit là l'énorme différence des deux gravures au point de vue juridique : contrairement à l'édition Braille, le disque-édition absorbe, dévore le droit d'exécution, donc le droit d'autorisation, le droit moral. La phrase susdite, en mêlant ce qui est de l'exécution et ce qui est de l'édition, mêle aussi les deux lois de 1791 et 1793 dont les domaines et les effets sont si différents (2).

On aperçoit là aussi l'erreur (au point de vue du fait musical) d'assimiler le phonographe aux boîtes à musique. Celles-ci *n'interprètent* quasiment pas, elles ont leur son à elles, ne distinguent pas les timbres de divers instruments et de la voix, jouent dans un mouvement uniforme et mécanique; tandis que de très bons phonographes, par les timbres, les inflexions, la souplesse des mouvements, peuvent donner l'illusion de la présence de véritables interprètes.

Pourquoi une sommaire analyse musicale — les deux vieilles lois aidant — n'a-t-elle pu amener à une solution moins choquante ?



Ce n'est qu'en 1917 que la loi de 66 fut abrogée; et cependant, dès 1908, l'acte de Berlin ratifié par la France rendait cette abrogation nécessaire. Par son retardement et sa non-rétroactivité, par la décision (inexécutable) relative à la publication des titres des airs enregistrés avant sa promulgation et qui étaient laissés

(1) Les aveugles arrivent à faire de la musique d'ensemble.

(2) L'édition disque supprime un intermédiaire entre la pensée de l'auteur et le public. Le jeu des acteurs, dit M. de Leusse, « *transporte une attitude intellectuelle non pas du plan intérieur au plan extérieur, mais d'un plan extérieur à un autre plan extérieur, par exemple du livre à la scène* ». (R. DE LEUSSE : *L'Auteur et la Radiodiffusion*, p. 15).

Le disque transporte d'un coup l'œuvre musicale de sa forme-pensée à la réalisation extérieure complète (*idem*).

arbitrairement dans le domaine public (1), cette loi n'apportait à la musique qu'un faible espoir.

*
**

C'est sous le régime de cette loi qu'eut lieu le débat « Dame Halévy et autres, contre Rouart-Lerolle et autres » (2), l'affaire la plus grosse de conséquences dans la question qui nous occupe. Les éditeurs de musique avaient fait enregistrer les œuvres de leur répertoire et touchaient tous les droits sur ces disques; les héritiers des auteurs, Halévy, Meilhac, Carré, Philippe Gilles, Gounod, Massé, les poursuivirent : ce ne sont plus les éditeurs-papier poursuivant les firmes phonographiques, ce sont les représentants des auteurs poursuivant les éditeurs-papier; et ils ne les poursuivaient pas en contrefaçon, mais, dit M. Myers (3) « ils réclamaient simplement le compte des redevances perçues par les éditeurs »; ils ne critiquaient pas le mode d'exploitation, n'invoquaient pas le droit moral. Sans doute, la question eût gagné à être autrement posée; l'affaire intéressait toute la musique; le sort du droit d'auteur musico-mécanique en général dépendait d'elle; il est malheureux que ce sort ait été fixé par un cas où la décision allait être faussée par de nombreuses circonstances d'espèce :

Les demandeurs étaient :

des *héritiers*, à tout prendre moins intéressants que l'auteur même ;

des *librettistes*, moins attachants que les musiciens (ceux-ci s'étant désistés...);

des *auteurs de théâtre*, beaucoup plus favorisés, pécuniairement, que les symphonistes;

enfin des auteurs qui n'avaient certes pas souffert de l'insuccès.

C'est néanmoins la jurisprudence née de ce cas qui régent aujourd'hui toute la musique. Les juges ont envisagé avant tout le contrat de cession et sa clause habituelle d'aliénation totale.

(1) V. *Les lois*, (*supra*), p. 52.

(2) S. 1931, 1, 161.

(3) G. MYERS: *La protection du droit d'auteur dans la jurisprudence française*, p. 40.

Passons sur la première instance dont M. Marc Escholier a analysé de façon si judicieuse les arguments discutables (1).

La Cour d'Appel de Paris (2) admit la distinction du droit de représentation ou exécution (loi de 1791) et du droit d'édition (loi de 1793), le premier restant aux mains des auteurs malgré cession totale à des éditeurs; mais elle n'admit pas l'opinion des demandeurs d'après laquelle la matrice phonographique ne pouvant être obtenue que par une *exécution*, la faculté d'autorisation et les droits perçus doivent être réservés aux auteurs. La théorie de la Cour est celle-ci :

L'impression des disques n'est pas une « exécution » parce que exécution ou « représentation » suppose une mise en scène, si simple soit-elle, et ne se conçoit pas sans une réunion d'amateurs. »

L'exécution est une « manifestation d'art à laquelle ne concourent qu'accessoirement les moyens industriels ».

En conséquence la reproduction des disques « doit être tenue pour une *édition* » dans le sens large.

Enfin, les auteurs ayant cédé leurs œuvres complètement aux éditeurs, « une telle cession comporte nécessairement le droit de reproduction par tous procédés mécaniques et industriels ».

*
**

Reprenons un à un ces arguments : 1° la représentation suppose une « mise en scène »... Que pense de cela la Société des Auteurs, la SACEM, qui perçoit ses redevances d'exécution sur les chanteurs qui passent dans les cafés, sur les guinguettes de banlieues, sur les pick-up invisibles dans les magasins ou les restaurants, sur les orchestres dissimulés dans les Kermesses ou sur les terrains de sports ? Les musiciens ont-ils jamais rencontré, dans leurs lectures, cette définition et cette exigence ? Dans quelle loi est-elle formulée ? Bien mieux, la Cour de Cassation n'a-t-elle pas dit, pour affirmer qu'il y avait « exécution » : « ...Attendu qu'il importe peu... qu'il s'agisse de pauvres artistes ambulants, qu'aucun théâtre n'ait été dressé, que le sieur Champagne n'ait pas agi dans un but de spéculation, toutes circons-

(1) Marc ESCHOLIER : *Le phonographe et le droit d'auteur* p. 107. — V. trib. civ. Seine, 16 juillet 1923. *Gaz. pal.* 1923, 2, 458.

(2) 1^{er} mai 1925. D. P. 1925, 2, 102

tances qui ne sont pas admises comme excuses par la loi... » (1) Mais passons, la Cour de Cassation a rejeté cet attendu.

2° L'exécution est « une manifestation d'art à laquelle ne concourent qu'accessoirement les moyens industriels ». Cependant, l'exécution (dans son sens juridique, exécution créatrice de droits) a lieu tous les jours à l'aide de phonos, pick-up, amplificateurs, orgues électriques et autres. On ne voit pas d'où découle cette condition que la Cour de Cassation, de même, n'a pas retenue.

3° L'enregistrement est donc une « édition ». — La Cour ne dit même plus, comme en 1905 « mode d'édition perfectionné par l'exécution ». Et pourtant, nous retrouverions ici utilement les arguments si forts du tribunal de la Seine dans l'affaire Enoch : qu'est-ce qu'une édition illisible, dont l'examen visuel ne donne aucune idée de l'œuvre, qui n'est que sonore ?

Ce n'est pas une exécution, dit la Cour. Cependant, l'éditeur-disque a fait appel à un chef d'orchestre, à des instrumentistes et chanteurs, on a disposé les pupitres, répété, joué; le chef a imposé des mouvements et nuances. Est-ce là un fait d'édition ? édite-t-on ainsi ?

Si l'enregistrement n'est pas une exécution, pourquoi nomme-t-on « exécutants » les musiciens qui ont procédé à sa confection, qui ont joué tandis que la cire se sillonnait ? pourquoi perçoivent-ils sur les disques au titre d' « exécutants » ?

Ici encore, le fait musical n'a pas, semble-t-il, été suffisamment envisagé : *l'édition ne doit pas toucher à l'interprétation*, qui est du domaine de l'exécution; qu'il s'agisse de théâtre, de poésie lyrique, de musique, de danse, l'exécution seule fait intervenir la *personnalité de l'interprète* ; l'édition doit laisser celle-ci entièrement libre : l'édition peut indiquer, suggérer, jamais elle ne réalise de façon sonore ou plastique; elle présente *l'œuvre en elle-même*, de façon abstraite et idéale; l'interprète peut la trahir ou la magnifier. Il peut aussi parvenir à diverses réussites par des moyens opposés; mais l'œuvre simplement éditée reste intacte, s'offrant ainsi à d'autres interprètes et à de nouvelles réalisations. Prenons comme exemples les exécutions si opposées données de nos jours pour la musique chorale du xvi^e siècle (2).

(1) Société Auteurs c. Champagne, Cass., 22 janvier 1869. S. 70, 1, 45.

(2) Les artistes exécutants, dit M. Robert de LEUSSE, « ne sont pas des intermédiaires ordinaires, mais des créateurs; ils communiquent les œuvres d'autrui non par le moyen d'un procédé, mais par le moyen de leur personne elle-même ».

Or le disque ne publie pas l'œuvre en elle-même comme fait le papier; il publie réellement une interprétation : c'est si vrai que certains disques donnent une déformation soit du mouvement, soit de l'intensité sonore, soit de l'équilibre des sons voulus par l'auteur et que l'œuvre n'y est plus reconnaissable dans son essence et sa pureté.

Le disque est donc (la Cour de Paris l'avait une autre fois presque dit, la Cour de Cassation va presque le dire) *l'édition d'une exécution*, expression qui eût été inouïe et absurde jusqu'à l'invention du phonographe et devient claire et juste aujourd'hui : le phonographe n'a même été inventé que pour permettre cette chose nouvelle : la reproduction, la multiplication, l'édition d'une exécution. Ce que le disque édite dans sa forme idéale, c'est la réalisation de tel et tel interprète; il donne une disposition sonore arrêtée une fois pour toutes; l'acheteur du disque n'y peut rien changer (un peu plus ou moins fort ou vite, tout au plus), il ne peut pas lire l'œuvre, il ne peut que l'écouter, il ne la possède pas sous une graphie qui lui permette de la repenser, de la recréer dans son esprit, puis de l'interpréter, d'y mettre du sien. Or c'est tout cela que l'« Edition », dans le sens universellement admis, laisse à son détenteur le moyen de faire. Le disque n'est donc pas l'édition de l'œuvre en soi, il ne peut être qu'une interprétation multipliée (1).

4° Dernier argument de la Cour de Paris : les auteurs ont cédé tous leurs droits; « une telle cession comporte... le droit de reproduction par tous procédés mécaniques... »

« Il aurait pu être décidé, dit M. Myers (2), que ce nouveau mode d'édition échappait au droit des éditeurs, la découverte d'un procédé nouveau d'utilisation commerciale de l'œuvre devant bénéficier aux cédants. Les juges ont au contraire établi que les droits du cessionnaire peuvent être étendus aux procédés nouveaux qui n'étaient point prévus à l'époque du contrat. C'était

(R. DE LEUSSE, op. c., p. 16). Le disque les emploie une fois pour toutes, tandis que toute autre « édition » les nécessite pour chaque réalisation.

(1) La preuve que le disque ne reproduit pas l'œuvre dans son essence, l'œuvre en soi, c'est que ce disque contient, en plus des notes, le timbre de voix de M. Thill ou de Mme Ninon-Vallin, le son des instruments de l'orchestre du Conservatoire ou de l'Opéra, toutes choses que le musicien n'a point créées, et qu'il ne pouvait vendre à l'éditeur avec sa partition. C'est autre chose, et c'est plus que sa partition, qui est gravé là. Et, en outre, cette œuvre, telle qu'elle est ainsi gravée, n'est plus détachable du son qui lui a été ainsi donné : on ne peut plus la connaître en soi, telle que l'auteur l'avait livrée à l'édition première.

(2) Op. c. p. 43.

affirmer ainsi que les progrès de la science peuvent faire *fléchir le principe d'interprétation restrictive de la cession du droit d'auteur.* »

En effet, pour obtenir ce résultat il a fallu étendre l'article 425 du Code pénal qui ne parle que d'imprimerie ou de gravure, étendre aussi presque jusqu'à le rompre l'article 1163 du Code civil, d'après quoi une convention « ne comprend que les choses sur lesquelles il paraît que les parties se sont proposé de contracter. »

Par opposition, on pourrait envisager que la Cour avait interprété les lois prolongeant le droit d'auteur comme ne devant pas profiter aux acquéreurs, aux éditeurs : la jurisprudence est formelle. (Voir les affaires Pradier-Susse (1), André Chénier (2), etc.). Or l'argument qui a triomphé dans celles-ci c'est que *le prix payé n'aurait plus été en rapport avec une jouissance plus longue.* « Le cessionnaire calcule le prix en raison des chances de durée de la chose qu'il achète » dit l'exposé des motifs de la loi de 1866 (3). « Comment... le cessionnaire pourrait-il invoquer un droit qui n'était pas né au moment de son contrat » disait l'avocat général Choppin d'Arnouville dans l'affaire Chénier, en remarquant que les lois extensives de droits n'ont pas pour but « *de faire bénéficier les cessionnaires d'une extension du droit qu'ils n'ont pas payée...* » (4). La Cour de Paris admit alors que les libraires n'avaient « entendu acheter que *ce que comportaient les besoins de leur spéculation commerciale*, c'est-à-dire le droit d'édition et d'impression » (5). C'est encore ainsi dans l'affaire Pigault-Lebrun et Barba, devant la Cour de Cassation : « Attendu... qu'il s'agit au procès *non d'un droit sur un objet matériel dont les accroissements profitent au propriétaire, mais d'un simple droit de reproduction essentiellement limité...* » (6). N'est-ce pas une application constante de la théorie de l'imprévision décrite par M. Fyot (7) et l'invention du disque n'était-elle pas parmi les choses les plus imprévisibles ? Ces jugements ne sont-ils pas comparables à notre cas ?

Tout récemment, le tribunal de la Seine appliquait nettement

(1) Cass., 28 mai 1875. D. P. 75, 1, 334.

(2) V. WORMS, op. c.

(3) En ces sens, affaire Noël Delaplace, S. 52, 2, 585.

(4) WORMS, op. c. p. 274, 275.

(5) Cour Paris, 29 mars 1878. D. P. 78, 2, 137, (140).

(6) Cass., 20 novembre 1877, S. 77, 1, 464.

(7) FYOT : *Théorie de l'imprévision*, Dijon 1920.

ce principe dans l'affaire Serrière contre Hugon, Frondaie, Pathé : « Attendu... qu'il est impossible d'étendre la portée d'une convention *au-delà... des formes prévisibles à l'époque du contrat*; attendu... que les parties n'ont pu envisager que le cinéma *tel qu'il existait alors...* attendu que *les cessions étant de droit étroit*, l'auteur d'un roman *retient tout ce qu'il ne cède pas...* » (1).

Or, dans notre cas, le musicien est considéré comme ayant aliéné tout droit de reproduction, même par des procédés imprévisibles. Ce qui était imprévisible, c'est non seulement le disque, mais les dangers qu'il peut faire courir au musicien : les mauvais enregistrements qu'il n'aura pas contrôlés, la vulgarisation de l'œuvre, dans des milieux mal préparés à la comprendre, la satiété, les mauvais appareils. Est-ce tout cela que l'auteur aura aliéné sans le savoir pour un prix dérisoire, ou nul ? Et notre conception du droit d'auteur a-t-elle vraiment progressé depuis 1777 où l'on disait « que l'auteur a sans doute un droit plus assuré à une grâce plus étendue, tandis que le libraire ne peut se plaindre si la faveur qu'il obtient est proportionnée au montant de ses avances et à l'importance de son entreprise ? » (2).

Enfin, comment peut-on reprocher aux compositeurs de n'avoir point réservé leurs droits d'enregistrement, alors que, sitôt cette pratique devenue intéressante, la loi leur a retiré tous leurs droits sur leur musique enregistrée, et cela jusqu'en 1917 ? Eussent-ils prévu le phonographe, pouvaient-ils réserver des droits qu'ils n'avaient plus ?

*
**

La Cour de Cassation (3) ne retint que peu de chose de cette argumentation (4). Par malheur, elle arriva aux mêmes conclusions. Elle persista à ne point tenir compte de l'exécution initiale, non pas parce qu'elle manque de « mise en scène », mais parce qu'elle est « privée ».

« Que les disques soient multipliés à l'infini et soient vendus

(1) Tr. civ. Seine, 28 novembre 1934. *Gaz. Pal.*, février, n° 2, 1935, p. 161.

(2) Cité dans Cass., 28 mai 1875, D. P. 75, 1, 335, (exposé des motifs de l'arrêt de 1777.

(3) Cass. ch. civ. 10 novembre 1930. — S. 1931, 5^e cahier mensuel, p. 161.

(4) M. de Leusse remarque que la Chambre civile, en cette affaire « ne commet pas l'erreur d'assimiler la cession de la propriété d'une œuvre intellectuelle, même sans restriction, à celle d'une chose matérielle... Elle permet de soutenir que l'éditeur ne reçoit que le pouvoir de communiquer l'œuvre au public d'une certaine manière. Mais elle apprécie cette manière d'un point de vue objectif, elle la précise en définissant l'édition IN ABSTRACTO ». R. DE LEUSSE, op. c. p. 12.

à tout venant, cela ne constituait pas, pour la Chambre civile, la publicité », dit M. Oagnier dans son lumineux et si clairvoyant commentaire (1) de cet arrêt. « Attendons-nous, ajoute-t-il, à la voir décider qu'un journal n'est pas une feuille publique, parce que l'imprimerie où il est composé est un local privé et qu'on le lit chez soi... » (2).

Aux yeux de la Cour, il est indispensable, « pour que l'exécution revête le caractère d'une représentation, qu'elle s'adresse directement à un public, généralement réuni dans le lieu où elle se donne, en tous cas appelé à en jouir *dans le temps même* où elle se produit, par une communication à peu près instantanée des artistes avec l'auditoire... »

On est un peu surpris de cette phrase. Il est entendu que personne, avant l'invention du phonographe, n'aurait songé à installer les auditeurs dans un autre endroit que la salle d'audition, ou à les réunir à un autre moment que celui de l'audition même; tout simplement parce qu'il n'existait pas d'autre moyen d'entendre la musique. Or cette réunion et ce contact ne sont certainement pas *condition essentielle* de l'audition. Les instruments mécaniques n'ont été inventés que pour permettre au public d'entendre telle œuvre, jouée par tel artiste, dans un autre lieu et un autre temps que ceux où elle se joue. Sinon, autant vaudrait dire qu'il n'y a pas de conversation téléphonique, parce que conversation suppose présence des deux interlocuteurs (ce qui était vrai jusqu'à l'invention du téléphone, et ne l'est plus). — Quand le Président du Conseil parle à la France par T. S. F., dira-t-on qu'il parle tout seul, sans auditoire, et que son discours est « privé » ?

Autre considération : s'il faut le contact entre les exécutants et le public, pourquoi perçoit-on des droits d'auteurs sur les auditions payantes de phonographe ? Cependant, il n'y a en présence du public aucun « exécutant ». Car on n'osera pas nommer ainsi le monsieur nullement musicien qui fait jouer le dédic.

Rapprochons cette opinion de la Cour de Cassation de celle-ci (affaire Radiophonie contre héritiers Hugo) : « La Cour (de Paris) ...considérant que... l'exécution publique » (elle nomme ainsi l'exécution dans le studio d'émission !) « l'exécution publique, même éphémère, d'une œuvre dont les interprètes

(1) P. OLAGNIER, op. c. II, p. 258.

(2) *Idem.*

ne sont pas visibles en constitue cependant la représentation, et que sa diffusion par radiophonie à *des auditeurs, même isolés et non réunis dans une même salle* mais précédemment informés, soit par des insertions dans les journaux, soit par des communications au moyen de la T. S. F. annonçant l'émission, *équivalent*, comme si elle avait lieu en présence de personnes assemblées pour la voir, à *un spectacle* au sens de l'article 428, Code pénal. » (1). Cet arrêt fut cassé (2) pour d'autres raisons, mais cette interprétation de l'article 428 ne fut pas infirmée. On dirait que la Cour de Paris a pris soin de détruire les arguments de 1930. Et c'est la raison même. Comment appeler privée l'édition-disque ! Aujourd'hui que les amplificateurs font que leurs sons traversent les murs, les rues ; et que le disque permet de transmettre une seule exécution à des millions d'auditeurs, il ne reste plus qu'à changer la vieille et caduque définition des mots « exécution privée ».

Mais, dit M. Lagarde dans sa savante note au Sirey sous l'arrêt de 1930, « ces opérations (d'enregistrement) ne constituent certainement pas une représentation, au sens des lois de 1791 et de l'article 428 Code pénal » (3). Sans doute, mais la date seule de ces textes suffirait à expliquer qu'ils n'aient pas prévu le cas. Toutefois, ces textes désirent certes que l'auteur ne soit pas entendu par le public sans qu'il autorise et sans qu'il perçoive (4). La Cour de Cassation a-t-elle tenu compte de ce désir ?

Les disques, dit encore M. Lagarde (5), sont « écoulés dans le public par des intermédiaires plus apparentés aux libraires qu'aux directeurs de théâtres ou aux impressarios ». Est-ce bien sûr ? Les maisons de disques, qui possèdent des salles d'auditions, des instruments, pupitres et appareils sonores, qui engagent constamment un personnel de chanteurs et d'instrumentistes, qui ont à demeure un chef d'orchestre, semblent en cela différer beaucoup des premiers et point du tout des seconds. On serait tenté de retourner l'argument.

(1) Cour Paris, 9^e Ch corr., *Gaz. Pal.* juin 1933, n° 6, p. 960.

(2) Cass. Ch. crim., 27 décembre 1934. *Gaz. Pal.* 1935, février, n° 2, p. 222 et S., 1935, 1, 193.

(3) S. 1931, I, 162.

(4) « ...La loi du 19 janvier 1791 se propose essentiellement de protéger la propriété de tous les ouvrages de l'esprit qui peuvent être produits devant le public, sous une forme quelconque... », dit le tribunal commerce Marseille 30 juin 1927. (V. R. DE LEUSSE, op. c. p. 57).

(5) S. 1931, I, 162.

Bref, un groupe de musiciens *exécutant* une œuvre dans un « studio » (comme on dit), si c'est devant une cire de phono, cette exécution est privée, si c'est devant un poste émetteur de T. S. F., c'est public. La Cour de Cassation avait défini concert public celui qui est donné devant un public assemblé dans le même lieu et le même temps; on a dû renoncer à la première condition pour la T. S. F.; pourquoi conserverait-on l'autre ?

Mais voici la conclusion de l'Arrêt : « ...la reproduction phonographique, qui n'est assimilable, *de son origine à sa fin* » (ces mots-là sont durs !) « qu'à l'édition sonore d'une exécution privée (1) est... justement considérée par l'arrêt attaqué comme comprise dans la cession... que les auteurs ont consentie... »,

La Cour a bien dit : « Edition d'une exécution » ; mais pourquoi les autres mots ? « Edition sonore » nous semble, comme à M. Olganier (2), une simple contradiction ; et « édition » d'une chose « privée » n'en serait-elle pas une autre ? l'édition n'a-t-elle pas pour effet de rendre la chose publique ? et si c'est une édition « sonore », comment peut-elle entrer dans la cession de papier, de manuscrit transformable en autre papier qu'ont faite les auteurs et qui ne comporte, « de son origine à sa fin » rien de sonore ? « sonore » ne suppose-t-il pas impérieusement « exécution » ?

On est obligé de constater que de si hauts et éminents magistrats, « pénétrés du désir de dire le droit » (3) ont paru méconnaître, au cours de cette affaire, le fait musical et les conditions économiques et contractuelles où sont placés les compositeurs. Ceux-ci se trouvent, en conséquence, privés de droits qu'on reconnaît à tous les autres artistes.

*
**

M. Olganier (4), remarque avec justesse que les deux arrêts n'ont pas tenu compte de l'article 13 de la Convention de Berne révisée, ratifiée par la France et qui réserve formellement aux auteurs l'autorisation d'enregistrer.

Ils ont également oublié le « droit moral ». La question n'était

(1) « Ce qui est, dit M. Albert Vaunois, une formule peu claire et contestable ». (*Droit d'auteur*, 1935, p. 31).

(2) *Op. c. II*, p. 258.

(3) *Idem*, II, p. 260.

(4) *Idem*, II, p. 258.

pas posée : mais elle se posait d'elle-même. Elle est, pour le disque, de première importance. Mérimée insistait déjà en 1866, sur le « droit pour un compositeur d'autoriser, d'interdire et de contrôler l'exécution de ses œuvres » (1). « L'artiste n'a-t-il pas (dit M. Reinach, à propos des arts plastiques) un intérêt légitime à surveiller les reproductions de son œuvre, à les interdire lorsque, par leur exécution défectueuse et vulgaire, elles seraient de nature à trahir sa pensée... » (2). Plus encore que pour la peinture ou la sculpture, ces mots seraient vrais pour l'enregistrement musical, parce que la musique ne vit que par l'exécution ; que si celle-ci est vicieuse, c'est pour toute la vie du disque ; et c'est d'autant plus grave que le public se réfère au disque, qu'il croit contrôlé, pour savoir comment l'œuvre doit être exécutée ; les exécutions successives risquent de devenir ainsi fautives. Enfin le musicien peut redouter cette diffusion excessive. Claude Debussy écrivait à Chausson en 1913 : « A une époque comme la nôtre où le génie des mécaniques atteint à une perfection insoupçonnée, on entend les œuvres les plus célèbres aussi facilement que l'on prend un bock ; ça ne coûte même que dix centimes comme les balances automatiques. Comment ne pas craindre cette domestication du son, cette magie qui tiendra dans un disque que chacun éveillera à son gré ? N'y a-t-il pas là une déperdition des forces mystérieuses d'un art qu'on pouvait croire indestructible ?.. mais prenons garde à la mécanique qui a déjà dévoré tant de belles choses... » (3).

Et le danger est grand car il existe beaucoup de mauvais disques et de mauvais appareils. « ...Ceux qui n'ont pas un cœur d'artiste, a dit Prosper Mérimée, et cette sensibilité, que quelques-uns peuvent appeler maladive, et qui est particulière à beaucoup de gens de théâtre, ne savent peut-être pas la douleur qu'un artiste éprouve à voir son œuvre présentée d'une manière ridicule ou seulement insuffisante et incomplète » (4). Voilà pourquoi la question du droit moral devait être ici soulevée : l'arrêt formant jurisprudence en a privé définitivement les musiciens sur leurs œuvres enregistrées.

(1) Cité par M. F. GAIFFE, *Edition musicale vivante*, janvier 1929, p. 12.

(2) Rapp. Reinach, 1, 1910. — D. P. 1911, 4, 34, note.

(3) Cité par M. Léon VALLAS, *Edition musicale vivante*, février 1929, p. 14.

(4) Mérimée. Rapport au Sénat pour la loi de 1866, cité par M. Félix GAIFFE, dans *Edition musicale vivante*, janvier 1929. p. 12. « Mérimée, prophète de l'édition phonographique. »

Il faut s'étonner de ce que la jurisprudence n'ait fait ici aucune application de l'idée d'*imprévision* (1) et n'ait pas non plus obéi à la tendance qui la pousse à procéder par *libre recherche scientifique* quand une question est renouvelée par des découvertes récentes, ainsi que l'ont fait apparaître les travaux de F. GénY. « Il y a aujourd'hui plus de trente ans, écrit M. Marc Desserteaux (2), qu'un ouvrage remarquable (3) a montré la difficulté d'adapter, *aux cas non prévus par le législateur*, les procédés traditionnels d'interprétation, et a fait ressortir la *nécessité*, en même temps que la *légitimité* d'une *libre recherche scientifique* exercée dans ces hypothèses... Ces idées... ont été progressivement admises et vues avec sympathie par un parti considérable... » M. Desserteaux montre les cas où l'interprète est obligé de trouver une solution « *en dehors du donné légal* » (4). Quelquefois l'interprète « tend à rapprocher la pratique contemporaine d'une tradition historique, assez bien établie antérieurement à la loi codifiée », cas où il peut alléguer une « volonté implicite du législateur » (5); mais en d'autres circonstances où cette tradition n'existe pas, la libre recherche s'appuie sur quelque *fait nouveau* d'ordre économique, ou dans l'état de la civilisation. Telles sont pour le développement du machinisme, la théorie de la responsabilité du fait des choses ; — pour les rapports issus de la vie moderne, la théorie de l'enrichissement sans cause, de l'action de *in rem verso*, nouveaux cas d'immeubles par destination, etc... (6).

N'était-ce pas un cas analogue qui se présentait là et ne pouvait-on trouver dans cette ressemblance des arguments capables de réserver aux musiciens leurs droits?

*
**

Or on remarquera ceci : que la musique enregistrée ait été,

(1) L. FYOT: La théorie de l'imprévision.

(2) MARC DESSERTTEAUX : *A quel critérium peut-on reconnaître les cas d'application de la libre recherche scientifique*, dans: *Recueil d'études sur les sources du droit en l'honneur de François GénY*. T. II, p. 423.

(3) GÉNY : *Méthode d'interprétation et sources en droit privé positif*, Paris, 1899.

(4) M. DESSERTTEAUX, op. c. p. 424.

(5) M. DESSERTTEAUX cite dans ces cas : restrictions à la capacité du prodigue, forme de donations (donations déguisées, dons manuels), preuve de filiation paternelle des enfants naturels (avant la loi de 1912), validité des actes de l'héritier apparent; mandat tacite de la femme mariée; protection de la dot mobilière.

(6) M. DESSERTTEAUX : op. c. p. 426.

tour à tour, une édition ou non ; que l'instrument ait été, tour à tour, aussi, contrefacteur ou non, le résultat est à peu près constant : le compositeur de musique s'est trouvé dépourvu généralement de tout droit d'autorisation, de perception, et, au surplus, de tout droit moral sur ses œuvres enregistrées.

*
**

LA T. S. F. — L'émission d'œuvres musicales et autres par téléphonie sans fil a posé de façon nouvelle la question de la définition du « directeur de spectacles », de l'« audition publique » et toutes les questions qui s'y rattachent, le droit d'autorisation, de perception, la bonne foi, la complicité, le préjudice, etc... La Jurisprudence considère, bien entendu, la transmission des œuvres par T. S. F. comme une *exécution* et non comme une édition ; « l'appareil émetteur, dit M. Saudemont, transforme la nature des ondes et ne conserve et n'enregistre rien... il n'y a pas d'édition » (1). Mais, ce qui importe pour les auteurs, elle considère cette émission comme *publique*. La question est tranchée de façon fort explicite par la Cour de Paris (dans l'affaire Cons. Hugo c. Platrier) considérant que « l'exécution publique, même éphémère, d'une œuvre dont les interprètes ne sont pas visibles, en constitue cependant la représentation et que sa diffusion par radiophonie à des auditeurs, même isolés et non réunis dans une même salle, mais précédemment informés... équivaut à un spectacle au sens de l'article 428 du Code pénal... » (2).

Ainsi, en considérant les « termes généraux » de l'article 428 du Code pénal « tant en ce qui a trait à la qualité des personnes désignées sous le vocable de directeur ou entrepreneur de spectacles qu'au mode de reproduction des œuvres représentées » (3), la Cour les appliquera ici au cas de la T. S. F. ; « le texte dont s'agit, dit-elle, protège ces mêmes œuvres contre tous procédés quelconques de reproduction, aussi bien ceux déjà utilisés lors de sa promulgation que ceux dont les

(1) M. SAUDEMONT : Etude de quelques droits de l'Etat et des particuliers dans le domaine de la radiophonie. — V. R. DE LEUSSE, op. c. p. 17-18.

(2) Cour Paris, 9^e Ch. Corr., 6 mars 1933, Hér. V. Hugo et P. Meurice c. C^{ie} franç., radioph. et Platrier. S. 1935-1-196 et Gaz. Pal., mai 1935.

(3) Cour de Paris, 6 mars 1933. Gaz. Pal. juin 1933, n^o 6, p. 960.

progrès de la science ont suscité l'invention ou provoqué l'emploi » (1).

La Cour de Cassation a, il est vrai, cassé cet arrêt, mais à propos d'une question d'interprétation restrictive des contrats en matière répressive, qui était le premier moyen, et elle a laissé intactes les considérations ci-dessus « Sans qu'il y ait lieu, dit-elle, de statuer sur le second moyen... » (2).

Il faut se féliciter de cette décision qui, dans une espèce si peu prévue par les lois a su sauvegarder le droit des artistes, et donner ainsi un exemple de libre recherche scientifique. « Mais dit M. François GénY dans sa note au Sirey, il faut convenir qu'elle dépasse notablement les limites de l'interprétation strictement littérale des textes telle que l'enseignaient les criminalistes de l'Ecole classique (J.-A. Roux, *Cours de droit criminel français*, 2^e édition, T. 1 § 18 et s.) et qu'elle manifeste certain élargissement de cette interprétation, nécessité par les conditions de la civilisation contemporaine et qui s'était déjà produit en d'autres cas, tels, par exemple, que le vol d'électricité. V. Cass. Crim., 3 août 1912. S. 1913-1-327 et la note critique de M. J. A. Roux avec les nombreux renvois. » (3).

Ainsi, l'audition du *poste émetteur est publique*. « Attendu, dit le tribunal correctionnel de Marseille, que l'audition radio-phonique constitue bien un spectacle public, la publicité pouvant se déduire aussi bien des insertions dans les journaux annonçant la représentation que des conditions dans lesquelles se pratique la diffusion, la faculté d'écouter n'étant pas limitée à une catégorie restreinte de personnes... » (4). C'est ainsi qu'un directeur des P. T. T. de Marseille fut poursuivi comme auteur ou complice d'une émission donnée dans ses locaux par une société artistique;

(1) *Idem*.

(2) Cass. Ch. crim. 27 déc. 1934. S. 1935-1-193, et *Gaz. Pal.* fév. 1935, p. 22.

Les textes qui établissent des peines doivent être précis, et doivent être interprétés restrictivement. Mais, « ...on a pu justement dire que l'interprétation ne doit être ni extensive ni restrictive, mais déclarative de la volonté du législateur. — Il faut de plus comprendre dans les définitions légales tous les faits qui y rentrent normalement, alors même qu'à la suite de transformations économiques ou sociales ils n'auraient pas pu être prévus lors du vote de la loi... » (« Ainsi l'art 428 C. pén. qui réprime les atteintes portées à la propriété littéraire et artistique en matière de spectacle a été appliqué à la radiodiffusion »). — VIDAL et MAGNOL: *Trait. de dr. crim.*, p. 1062.

(3) Note de M. François GénY, sous l'arrêt ci-dessus. S. 1935-1-193.

(4) Trib. correct. Marseille. Soc. des aut. c. Direct. P. T. T. Marseille, 30 juil. 1927. Ann. propr. ind. 1928, p. 329. — *Rev. jur. internat. radioél.*, n° 14, p. 166. — V. R. DE LEUSSE: op. c. p. 42.

ce directeur ne faisait pas les programmes, mais était censé les accepter dès lors qu'il ne les empêchait pas (1). Le Directeur fut condamné ; l'affaire, portée devant la Cour d'Aix se termina par une transaction. Il est entendu que ce sont les organisateurs mêmes qui sont responsables, la partie se jouant, comme le remarque M. de Leusse, (2) « entre l'auteur et ceux qui communiquent son œuvre au public ». Ainsi un jugement du tribunal civil de la Seine du 22 mars 1927 ne voulut pas rendre complices d'une émission non autorisée les Amis de la Tour Eiffel dont le but (amélioration des émissions, etc.) est distinct du concert lui-même (3).

*
**

Quant au *poste récepteur*, la question est toute autre. Il peut être privé, familial, et alors l'audition est libre. Mais s'il est placé dans un lieu public, qu'advient-il ? « Quant à la radiodiffusion, lit-on dans *le Droit d'Auteur*, elle atteint d'abord les propriétaires de postes récepteurs qui forment une « publicité », un « public ». Mais ensuite le réceptionnaire peut grouper un nouveau public qui ne possède pas d'appareil récepteur, mais se trouve en mesure d'écouter l'œuvre grâce au fonctionnement d'un haut-parleur. Par là, l'émission radiophonique, limitée primitivement à une catégorie déterminée d'écouteurs, touche un nouvel auditoire pour lequel elle n'était précédemment pas publique, et il est juste d'accorder à l'auteur, pour cette nouvelle exécution publique, une redevance à part. » (4). On ne saurait exprimer mieux le point de vue qui est celui de la jurisprudence française. Dès que la retransmission est donnée dans un lieu accessible au public, « c'est », dit le Tribunal de Commerce de la Seine, « comme s'il y avait deux auditions distinctes, ou deux concerts qui feraient entendre à la même heure une œuvre du même auteur, et les deux devraient acquitter les droits d'auteur... » (5).

On voit ici la jurisprudence s'attacher moins au fait de l'exécution qu'à celui de la publicité, et considérer que faire

(1) *Idem.* — V. R. DE LEUSSE, p. 69 et s.

(2) *Op. c. p.* 41.

(3) *Idem.*, p. 90. Trib. civ. Seine, 22 mars 1927. SACEM c. Amis Tour Eiffel.

(4) *Le Droit d'Auteur*, 1935, p. 27.

(5) Trib. Comm. Seine, 22 mars 1927, — dans le même sens, *idem* 25 juin 1930. — *Rev. jur. intern. radioél.*, n° 26, p. 150. — V. R. DE LEUSSE, p. 44.

entendre au public « même accidentellement » (1) une œuvre du domaine privé tombe sous le coup de la loi de 1791, applicable, nous l'avons vu, à la T. S. F. Ainsi non seulement un concert organisé à l'aide d'un haut-parleur, mais une audition dans un magasin, un stand, un café, un hôtel, sera publique et passible de droits ; même quelques fragments d'airs captés au cours d'une démonstration d'appareil dans une exposition (2). Un jugement du Tribunal de Commerce de la Seine ayant considéré un magasin de chaussures comme lieu privé, la Cour de Paris réforma ce jugement, considérant que le public peut pénétrer dans ledit magasin, « par des portes toujours ouvertes et que nulle consigne ne défend », que ce public y circule et s'y attarde, condition qui n'est pas indispensable, « la publicité d'une réunion ne dépendant point de sa durée. » (3).

Le Tribunal de Rambouillet a même condamné au paiement de droits d'auteur et dommages-intérêts un maître d'hôtel dont le pick-up semble bien avoir été installé dans son appartement privé, mais pouvait être entendu des voyageurs. (4).

**

Ce point de vue de la jurisprudence française n'est pas celui du Reichgericht allemand (12 juin 1932) (5) ni de la Cour de Cassation italienne (9 décembre 1933) (6) qui n'admettent pas que la retransmission soit considérée comme publique, ce qui serait, pour ces juridictions, une « duplication » du droit d'auteur. Ces décisions qui ont vivement ému la doctrine, feront sûrement l'objet de vœux contraires des auteurs dans leurs conversations internationales.

**

La publicité de la retransmission étant admise en France, tout se passe comme pour une audition ordinaire. Le fait d'avoir fait entendre une œuvre à l'insu de l'auteur ou de ses ayants-droit est une « circonstance *constitutive de la mauvaise foi* », « condition essentielle du délit punissable », dit l'arrêt cons. Hugo-

(1) *Dr. d'Aut.*, 1934, p. 64. Tr. Com. Seine 14 nov. 1931.

(2) *Idem.*

(3) Cour Paris, 29 avril 1932. — D. H. 1932-2-323. — V. le *Dr. d'Aut.* (Alb. Vaugeois), 1933, p. 34.

(4) V. *Dr. d'Aut.* 1933, p. 127. — V. *id.*, 1934, p. 23 et p. 64.

(5) V. *Dr. d'Aut.* 1935, p. 27.

(6) V. *Dr. d'Aut.* 1935, p. 25 et 34.

Platrier (ci-dessus). « Attendu... que X., en faisant usage sans droit de la propriété des auteurs, *même sans intention de leur nuire ou d'user à son profit de cette propriété...* a causé un préjudice moral... » dit le Tribunal de Commerce de la Seine (1).

*
**

Il faut que le possesseur du poste récepteur obtienne, comme tout entrepreneur de spectacle, l'autorisation préalable. « Attendu que M. P... ne peut actuellement offrir une somme, représentant une indemnité qu'il arbitrerait et offrirait une fois l'exécution faite, car il doit les droits calculés comme la Société a l'habitude de le faire sur les éléments qu'il lui aurait fournis avant toute exécution », dit le jugement sus-dit des Amis de la Tour Eiffel.

Mais ici une difficulté survient. L'article 428 du Code pénal imposant confiscation, le tribunal demandera à l'organisation émettrice ou réceptrice le montant de ses recettes aux jours des auditions. La Tour Eiffel ne perçoit rien; quelles sont les recettes *musicales* d'un café muni d'un pick-up ? Cependant les droits sont dûs même lorsque l'audition est « gratuite ou donnée dans un but de bienfaisance ou de démonstration scientifique » (2).

Le préjudice de l'auteur est, de même, difficile à apprécier. S'il bénéficie de la publicité, il souffre d'une moindre vente des œuvres diffusées, (diminution parfois considérable), comme l'a remarqué M. de Leusse (3), qui signale aussi, très justement, le préjudice venant de la « saturation ».

Nous verrons à propos des contrats (*infra*) que toutes ces questions ne se peuvent régler que par des conventions et des forfaits.

*
**

Enfin, il est intéressant de signaler ceci : le poste de T. S. F. de la Doua ayant annoncé une audition de M. Franz et Mlle Charny, de l'Opéra, ceux-ci se pourvurent devant le Conseil d'Etat, se plaignant qu'on n'eût pas annoncé que la transmission

(1) Trib. Comm. Seine, 14 novembre 1931, confirmé par Cour Paris, 6 décembre 1933. — V. Dr. d'Aut. 1934, p. 64.

(2) Cour Paris, 24 avril 1931. Rev. jurid. intern. radioél, n° 26, p. 153.

(3) Op. c., p. 92-93.

était faite par disques. Le Conseil d'Etat repoussa leur demande parce que, ce faisant, le poste de la Doua ne leur causait aucun préjudice. Le Droit d'Auteur (1) remarque, après M. Achille Mestre, que c'est reconnaître implicitement, par *a contrario*, le droit moral de l'interprète, car si ce préjudice avait existé, les deux artistes auraient donc eu droit à réparation.

*
**

LE FILM SONORE. — Le cinéma intéresse la musique depuis qu'il est sonore. Quelle pouvait être, à son apparition, la situation du film au regard des lois existantes ? La jurisprudence a décidé d'abord que le film ne saurait être confondu avec le théâtre (dès 1904, — il s'agissait alors du film muet) « attendu, dit la Cour de Paris, ...qu'une œuvre cinématographique, de quelque valeur artistique qu'elle puisse être, ne saurait être assimilée aux œuvres dramatiques, musicales, que cette œuvre *non susceptible d'interprétation, purement mécanique*, ne saurait être l'objet d'une représentation dans le sens donné à ce mot par la loi des 13, 19 janvier 1791 et par les articles 428 et 429 du Code pénal... » (2). Même opinion fut affirmée pour le cinéma sonore et parlant, « en raison, dit le Tribunal de Commerce de la Seine, de tout ce qui différencie l'art et la technique cinématographique, de l'art dramatique, le cinématographe ayant ses exigences, et, si l'on peut dire, son génie propre... » (3). En effet, comme le dit le Tribunal civil de la Seine dans l'affaire Dame Serrière contre Hugon, Frondaie... les acteurs du film « ne s'adressent pas directement au public mais parlent devant un microphone » qui transmet leur voix, plus tard, « dans les mêmes conditions invariables d'intonation et d'exécution. » (4).

On voit aussitôt la conséquence de ce principe. L'auteur (ou ses représentants) qui concède une de ses pièces pour une tournée théâtrale garde, à moins de stipulation contraire, le droit de

(1) *Dr. d'Aut.* 1933, p. 46. — Affaire Franz-Charny.

(2) Cour Paris, 18 nov. 1904. — *Pat. Ann. propr. indust.* 1906, p. 101. — V. M. ESCHOLIER: *Le phonographe et le droit d'auteur*, p. 149.

(3) Affaire de Bassan c. Pathé. Trib. comm. Seine, 21 déc. 1933. — *Dr. d'Aut.* 1934, p. 78-79. Voir en même sens, Cour Paris, 17 mai 1912. *Gaz. Pal.*, 1912-2-471, et Trib. Civ. Seine, 9 mars 1932. — D. H. 1932-2-61.

(4) Affaire Dame Serrière c. Hugon, Frondaie, Pathé. Tr. civ. Seine, 28 nov. 1934. *Dr. d'Aut.* 1935, p. 90.

concéder cette même pièce pour un film sonore et parlant. Telle fut la solution adoptée pour les héritiers Rostand, à propos de *Cyrano* et de *l'Aiglon*, cédés par eux d'abord à un directeur de tournée et ensuite à une firme de cinéma, ce que le Tribunal civil de la Seine approuva (1) Et l'auteur d'un roman, qui le cède pour le théâtre, garde le droit de le faire transformer en film parlant : ce qui fut accordé à la veuve de P. Louys, à l'encontre de P. Frondaie son collaborateur théâtral, qui se croyait des droits sur les films tirés des œuvres de Louys (2).

*
**

Dans l'affaire Rostand, le tribunal considéra le cinéma sonore comme perfectionnement du muet, ce qui permettait d'étendre au premier le bénéfice des concessions accordées en vue du second. Cette opinion est abandonnée, « attendu... que les deux procédés d'adaptation sont différents et ont chacun leur technique propre; que dans le cinéma muet, qui « vit des images et du silence », les gestes et la mimique constituent la partie essentielle » — alors que dans l'autre, le geste et la mimique sont « asservis aux mots... » (3) En conséquence, la concession pour film muet ne s'étend plus au film sonore.

*
**

Comme elle s'est posée pour le disque, une question se pose pour le film : sa confection est-elle une « représentation » ou une « édition » ? En 1912, la Cour de Paris avait considéré que le film muet était « représentation », comme ayant son origine dans « un scénario créé par un auteur, mimé par des acteurs, et pour destination unique d'être donné en spectacle. » (4). Malgré ces arguments très forts, cette opinion est abandonnée, et la Cour de Paris a « assimilé l'enregistrement et la production d'un film sonore à une véritable édition qui, pour être effectuée par un moyen nouveau, n'en est pas moins protégée par les

(1) Tr. civ. Seine, 9 mars 1932. — Lehmann c. Hér. Rostand. *Gaz. trib.*, 23-24 mars 1932. — *V. Dr. d'Aut.* 1932, p. 68. 1933, p. 101 et 1935, p. 31-33 (Alb. Vaunois) et 93.

(2) Tr. civ. Seine, 28 novembre 1934. Dame Serrière c. Hugon, Frondaie. *Dr. d'Aut.* 1935, p. 89.

(3) Même affaire. *Dr d'Aut.*, 1935, p. 92.

(4) Cour Paris, 17 mai 1912. S. 1913-2-146. (V. Escholier, op. c. p. 149). V. trois cas dans le même sens cités par MYERS, op. c. p. 75.

dispositions de la loi de 1793... » (1). Ainsi, la production d'un film à l'encontre des droits de l'auteur sera non plus une représentation illicite, mais une contrefaçon. Isidore de Lara ayant écrit un opéra avec Charles Méré, Hugon, ayant tiré un film du sujet de cet opéra, y avait introduit une sérénade tirée de cet ouvrage, sans l'autorisation de Lara qui en était à la fois l'auteur et l'éditeur. Le Tribunal, puis la Cour d'appel de Paris condamnèrent Hugon à payer des dommages-intérêts et à retirer la sérénade du film. (2).

Le film étant « édition », la loi du 19 mai 1925 sur le dépôt légal réclame le dépôt de deux exemplaires des films (3).

Toutefois, la *production publique* d'un film est soumise aux droits d'auteur. « Peut-on, équitablement, dit M. Marc Escholier (4), ne pas imposer à une industrie des plus florissantes, les charges qui pèsent sur le théâtre ? Peut-on refuser aux auteurs, pour un film tourné dans toutes les villes du monde, les droits de représentation qu'ils perçoivent dans les plus petites scènes de province ? Le film sonore et parlant constitue déjà pour le théâtre une concurrence naturelle très redoutable. Faut-il aggraver cette concurrence artificiellement ? » Et M. Albert Vaunois dit à son tour : « La Cour de Cassation... irait-elle jusqu'à refuser de comprendre la *projection* du film dans les représentations dramatiques ? Elle ne l'a pas dit et je ne lui suppose pas cette intention » (5).

*
**

Une tendance qui semble s'affirmer de plus en plus, consiste à accorder le droit d'auteur au producteur de film. Cette conception est parfaitement exprimée par un tout récent jugement de référé de la Seine : « Attendu... (y est-il dit) que le producteur qui prend l'initiative de la création du film, dont il choisit le sujet, qui réunit ses collaborateurs et coordonne leurs efforts, qui exerce son contrôle sur le scénario comme sur le dialogue, le découpage, la mise en scène et les prises de vues, qui, d'une manière générale, surveille et dirige, apparaît comme l'un des

(1) Cour Paris, 1^e ch. 4 janvier 1934 (Hugon c. Lara et Méré). *Dr. d'Aut.* 1934, p. 79.

(2) *Idem.*

(3) V. ESCHOLIER, op. c. p. 152.

(4) *Idem.*

(5) *Dr. d'Aut.*, 1933, p. 101.

créateurs intellectuels du film, dont il doit, en conséquence, être considéré comme l'un des auteurs. » (1).

Toutefois, les groupements d'auteurs se sont inquiétés de voir cette tendance aller trop loin, en Allemagne surtout, où l'on considérerait volontiers le producteur comme seul auteur. En conséquence, le musicien, le librettiste et autres artistes ne recevraient du producteur qu'une « commande » ; leur œuvre serait donc à la disposition de l'entreprise générale, au point de vue adaptation, réduction, suppression même, et au point de vue de l'autorisation et de la répartition des honoraires ; ce serait l'abolition du droit moral des musiciens et auteurs, comme l'a dit, dans sa protestation contre cette conception, le dixième Congrès de la Confédération internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (à Séville, 6, 11 mai 1935). « Dans le domaine des œuvres de l'esprit, dit ce document, on ne peut admettre une paternité qui ne soit pas celle de la personne physique du créateur de l'œuvre.. L'entreprise industrielle ne peut donc jamais être considérée comme auteur ni être titulaire originel des droits d'auteur. » (2). La jurisprudence française s'est gardée d'aller jusque-là.

*
**

VARIATIONS DE LA JURISPRUDENCE.

En résumé, l'insuffisance de nos lois, le manque d'appui de la jurisprudence, ont donné à de nombreuses questions des solutions disparates. Le droit d'auteur, qui est une « propriété » dans l'affaire Gaudichot et cent autres, ne l'est plus dans l'affaire Lecocq ; il l'est peut-être moins encore dans cette affaire Gruss-Ricordi où la Cour de Cassation déclare que « les droits d'auteur et le monopole qu'ils confèrent sont désignés à tort soit dans le langage usuel, soit dans le langage juridique sous le nom de propriété » (3). Ainsi, le droit d'auteur est tantôt un meuble, tantôt un droit personnel. Jusqu'à quel point l'« idée » est-elle appropriable ? L'aliénation d'une œuvre musicale est-elle une vente (comme d'une maison) ou un acte d'une nature spéciale et moins absolue ? Quels sont alors les restrictions aux

(1) Trib Seine (Référés), 19 mars 1935. S. 1935-2-101.

(2) *Le Dr. d'Aut.* 1935, p. 79, 80.

(3) Cass req. 25 juillet 1887, D. P. 88-1-5.

droits de l'éditeur acquéreur, les caractères et la nature même de son contrat ? Où s'arrête au juste le droit de saisie des créanciers de l'auteur, le droit du conjoint commun ? et comment exercer ce « droit moral » à peine défini, et dont l'auteur jouit parfois et parfois non ? Est-on bien sûr de savoir ce qu'est un entrepreneur de spectacle (cafetiers condamnés ou non), une audition privée ou publique (le studio des disques est privé, celui de la T. S. F. public) ? Le cinéma n'a-t-il pas été tour à tour une représentation et une édition ? On sait les tribulations de l'orgue de barbarie et de la serinette, contrefacteur ou non, du disque édition ou non. Comment se définit la collaboration ? elle existe entre un musicien et un poète qui ne se connaissent pas, mais n'a pas lieu entre l'auteur d'une pièce et celui d'un roman d'où elle est tirée (1). L'idée même de l'indissolubilité de l'œuvre en collaboration a subi des vicissitudes avant d'arriver à des conséquences absolues qui ne sont pas sans inconvénient.

Toutes ces questions et d'autres réclament d'être résolues par une loi. M. Vaunois, en la souhaitant, pouvait dire, à la Société d'Etudes législatives dès 1922 : « Les tribunaux français ont fourni la solution de divers cas particuliers. Il n'en est pas moins désirable de n'être pas réduit à l'arbitraire ou à l'équité du juge, aux indécisions d'une jurisprudence sujette à varier, à la constitution d'un droit coutumier contraire à nos traditions législatives modernes... » (2).

(1) Affaire Dame Serrière ci-dessus.

(2) Bull. Soc. d'ét. législ. 1922, nos 3, 4, p. 231.

CHAPITRE III

La Doctrine

Les principales recherches, orientations, divergences de la Doctrine en notre matière partent de la question, que la loi n'a point résolue : Quelle est la nature du droit d'auteur ? Commune à tous les arts, elle se pose avec plus d'acuité et d'incertitude pour la musique, parce que son support matériel est plus inexistant. La poésie serait à peu près dans le même cas, mais le papier qui la porte contient moins de sons disparates, de rythmes entremêlés que le volume d'une partition musicale ; en sorte que, lisible par tous, il est employé par le lecteur lui-même : le papier est vraiment le « support matériel » de la poésie, et c'est pourquoi elle aime les belles éditions. Tandis que la musique (orchestrale ou chorale du moins) illisible au plus grand nombre, n'existe dans l'esprit du public que par l'office, l'action d'un certain nombre d'exécutants, et le papier n'est plus qu'une sorte d'intermédiaire assez laid dont même la mémoire permet de se passer. L'exécutant, presque plus que le papier, devient ainsi le support de la musique. Que sera le droit du compositeur sur des éléments éléments aussi fuyants ?

*
**

NATURE DU DROIT D'AUTEUR.

HISTOIRE. — Il n'est peut-être pas de question qui reste plus passionnément discutée » (1), dit M. Chartier, que celle de la nature du droit d'auteur.

(1) JACQUES J. F. CHARTIER : *Les droits du musicien sur son œuvre*, Paris, 1923, p. 19.

Jusqu'au xvii^e siècle, elle n'aurait même « pas été mise en problème » a dit l'Avocat Général Séguier (1). Et cependant Simon Marion, baron de Druy, en 1586, disait : « Les hommes, les uns envers les autres, par un commun instinct, reconnaissent tant chacun d'eux, en son particulier, être seigneur de ce qu'il fait, invente et compose... (2).

Le xviii^e siècle, et nommément l'Arrêt du Conseil de 1777, reconnaissait ce droit comme propriété *naturelle* et perpétuelle. Lamoignon de Malesherbe, l'Avocat Général Séguier, en affirmant la propriété, lui donnent même origine. Le mémoire d'Héricourt de 1715 avait exposé cette même idée dans le but de fortifier le droit des acquéreurs, les libraires. Diderot et Voltaire parlent dans le même sens. A la Révolution, c'est toujours un « droit naturel ». Chapelier le déclare sacré, mais le transfère au public totalement par le simple fait de la publication ou de l'exécution (3). Lakanal s'étonne « qu'il ait fallu reconnaître cette propriété » (4). Boufflers, Turgot, Beaumarchais, Dalayrac exposent encore cette même opinion. La loi de 1791 ne nomme pas le droit de l'auteur et ne déclare « propriétaires » que l'héritier, le cessionnaire et plus tard le public. La loi de 1793 ne parle que du « droit exclusif » et viager de l'auteur mais permet d'en céder la « propriété » en tout, ou en partie. *La loi a-t-elle CRÉÉ le droit ou non ?* toute la question subsiste. Le décret du 1^{er} Germinal an XIII, en donnant au publicateur d'œuvre posthume le droit d'auteur même, semble faire de ce droit, au moins dans ce cas, une *création de la loi*. Car ici, on ne peut invoquer le droit initial de l'auteur sur sa propre pensée. Même conception, apparemment, dans le décret du 5 février 1810 qui dit : « le droit de propriété est *garanti* à l'auteur et à sa veuve... »

Dans les discussions des projets de 1825 à 28, la propriété absolue fut demandée, avec son corollaire, la perpétuité, et partiellement sanctionnée dans le projet du Comte Portalis (5) ; mais le projet définitif abandonna cette conséquence. Au moment

(1) Devant le Parlement, le 10 août 1779. — Voir Commission de 1826 sur la Propriété littéraire, p. 25.

(2) Cité par RENOARD, op. c. I, p. 113.

(3) V. plus haut : Loi de 1791. Ce qui faisait dire à Lally Tollendal en 1826 que « en dernier résultat la plus sacrée, la plus inattaquable, la plus personnelle des propriétés est, de toutes les propriétés la moins sacrée, la plus attaquable, la moins personnelle... » (Commission de 1826, p. 116).

(4) V. Plus haut : Loi de 1793.

(5) V. Commission de la propr. littér., 1826, p. 32 et s. et projet Portalis.

des projets de 1836, le Vicomte Siméon « proposa de substituer aux mots de *propriété littéraire* ceux de *droits des auteurs sur leurs productions dans les lettres et dans les arts* » (1). La question demeure...

C'est en 1838 que parut l'ouvrage considérable de Renouard (2) qui exposait le droit d'auteur comme une chose non pas *une*, mais complexe, et combattait le nom de « propriété littéraire » et la perpétuité.

Le Prince Louis-Napoléon, dans sa fameuse lettre écrite au fort de Ham, revenait au droit naturel en considérant la propriété intellectuelle comme celle « d'une terre ou d'une maison ». Cependant Lebrun dans son rapport au Sénat le 5 Avril 1854 parlait avec réticence, pour les auteurs, d'une « propriété, mais propriété complexe... » (3). Le projet Walewski en 1861 voulait instituer la « propriété perpétuelle » sous forme de domaine public payant (4).

De nombreuses discussions eurent lieu pour aboutir à la loi de 1866, loi de détail sur le droit cinquantenaire des héritiers, mais qui eût voulu être une loi générale. « C'est une tâche ingrate, en ce moment, que de combattre la perpétuité de la propriété littéraire. Le courant des idées est en sens inverse... il semble que la consécration soit proche », écrivait en 1862 l'Avocat au Conseil d'Etat Ferd. Hérolde (5). Il considère cette propriété comme celle du Code civil, mais restreinte, comme le fait l'article 544 en interdisant l'usage « prohibé par les lois ou les règlements (6). Pour lui, « la propriété est un droit très étendu mais non pas absolu » et « la perpétuité n'est ni un caractère distinctif ni un caractère essentiel de la propriété » (7), et il cite en exemple le cas de constructions sur terrain loué, que leur propriétaire devra démolir à la fin du bail. Tenant donc au mot « propriété », il repousse les mots « privilège » ou « droit de copie » non passés dans l'usage (8). Il n'assimile pas l'œuvre

(1) V. WORMS, op. c. I, p. 12.

(2) Augustin-Charles RENOUARD : *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les Beaux-Arts*, Paris 1838.

(3) WORMS, op. c. II, p. 208.

(4) *Idem*, I, p. 215 et 256.

(5) Ferd. HÉROLD : *Sur la perpétuité de la propriété littéraire*, 1862.

(6) *Idem*, p. 10.

(7) p. 11.

(8) p. 13.

d'art à la pensée inappropriable (1); il repousse le « domaine public payant » qui présuppose la perpétuité (2).

Cette même année, les grands avocats Beaume et Huard publiaient un « dialogue des morts sur la propriété littéraire » (3). C'était l'époque où la Commission parlementaire se décidait en faveur de la perpétuité tandis que certains juristes combattaient la propriété littéraire elle-même comme une invention de fraîche date. Ce dialogue, vif et plaisant, soutient la notion de propriété au nom des auteurs; Molière y prend la parole et dit: « Racine... quand il eut fait *Athalie* ne voulut pas que ce chef d'œuvre parût sur la scène. Les comédiens le supplièrent, mais devant son refus formel, s'inclinèrent ». Pascal intervient et s'explique sur son fameux « notre livre » (4). Gaius, Ulpien, Domat se déclarent partisans de la propriété. Pothier évoque sa « quasi-possession » sur les choses immatérielles; Marmontel et Beaumarchais redisent leurs raisons, et Corneille réclame la propriété au profit des héritiers, disant: « Nous faisons souche de pauvres diables. » (5).

Par contre, le Conseiller d'Etat Riché ne voyait dans le droit d'auteur qu'un « droit très respectable mais artificiel, limité, que la législation moderne avait inventé... » (6). Le rapporteur Perras soutenait la même idée. Aussi la loi du 14 juillet 1866 ne prononce-t-elle pas le nom de propriété et distribue ses faveurs aux héritiers.

En 1872, André Morillot, considérant « l'idée, même rendue sensible » comme faisant « partie de l'intelligence qui l'a conçue, et... inviolable comme elle » (7) distinguait le droit contractuel de l'acquéreur sur les portions aliénables de cette œuvre, du « droit moral » indétachable de la personne de l'auteur.

M^e Rousse, dans l'affaire Chénier, disait du droit d'auteur: « Ce n'est pas une propriété, mais un privilège étroit créé par des lois spéciales... » (8) et Worms à son tour: « Sans lois pas de

(1) p. 25.

(2) p. 39.

(3) Alex BEAUME et Adr. HUARD: *Dialogue des Morts...* etc.). Paris, 1862.

(4) V. *Introduction*.

(5) BEAUME et HUARD, p. 45.

(6) Expos. des motifs I. du 14 juillet 1866. — WORMS, II, p. 244.

(7) A. MORILLOT: *Personnal. du dr. de copie...* p. 8.

(8) WORMS, I, p. 204.

droit d'auteur...Veut-on étendre ou modifier ce droit ? l'intervention du législateur est indispensable. » (1).

Toutefois Pouillet dans son « Traité... de la propriété littéraire et artistique... » paru d'abord en 1879 soutenait la notion de propriété, (2) édulcorée, il est vrai, de nombreuses restrictions.

Boutarel (3), au point de vue du droit naturel, retire toute propriété au musicien dès qu'il a publié ou simplement exécuté son œuvre ; c'est la loi qui lui accorde, ensuite, certains avantages.

L'exposé des motifs de la loi Couyba de 1910 distingue « un droit de propriété ordinaire, régi par la loi commune » sur l'objet d'art (il s'agit des arts plastiques) et « un droit incorporel d'une nature particulière, qui par suite doit être régi par une législation spéciale » (4) visant le droit de reproduction.

M. Chartier tient pour le droit naturel : « La loi est la sanction et non la source du droit » (5). Et pour M. Ollagnier, plus récemment, c'est un droit différent suivant les législations diverses, donc « il a fallu la loi. » (6).

L'analyse de M. Ollagnier est particulièrement profonde. Il montre que, inconnu de la Grèce, de Rome, de la Renaissance, du siècle de Louis XIV, le droit d'auteur ne peut être ni droit naturel, ni droit des gens. Tandis que la propriété résulte d'une « mainmise de l'homme sur une partie du monde extérieur », le droit d'auteur est une « projection de l'esprit de l'homme dans le monde extérieur, projection dont chacun peut s'emparer... » Contraire donc à la propriété, étranger au droit des gens, le droit d'auteur ne peut être, pour M. Ollagnier, que « l'aboutissement d'une évolution juridique... » (7).

*
**

M. François Gény a écrit : « De la part des publicistes et de certains jurisconsultes, les mots « propriété littéraire et artistique » ont été employés d'abord comme une formule de combat, en vue d'obtenir au profit des auteurs le droit le plus complet

(1) *Idem*, I. p. 16.

(2) 3^e édition, n° 9.

(3) op. c. *Ménestrel*, 1885, 1^{re} page.

(4) S. Lois ann. 1906-1910, p. 115.

(5) CHARTIER, op. c. p. 31.

(6) OLLAGNIER, op. c. I, p. 34.

(7) *Idem*, p. 25-27.

qui se pût concevoir, notamment un droit perpétuel ». (1). Malheureusement, le mot « propriété » a entraîné : copropriété, communauté, vente et aliénation totale, avec interprétation des clauses obscures à la défaveur du vendeur ; et ce mot qui devait renforcer le droit de l'auteur n'a servi qu'à mieux dépouiller celui-ci et à retarder la reconnaissance du droit personnel et moral.

Le droit d'auteur est, en effet, difficile à considérer comme « un ». Il est à la fois *patrimonial et moral*. M. Malaplate, dans un récent et important ouvrage, s'est attaché à réunir ces deux aspects sous le nom de « droits personnels ». (2).

*
**

Pouillet (p. 26) pensait que peu importait de connaître la nature du droit d'auteur puisqu'on était d'accord sur les applications.

Mais depuis lors, la musique mécanique a créé des situations nouvelles, et, comme dit M. de Leusse, négliger l'étude du droit d'auteur « *c'est exposer celui-ci à être diminué et même dissous par des intérêts voisins* ».

« Est-ce un droit réel ? un droit personnel ? ou un droit de la personnalité » ? M. de Leusse voit un inconvénient à ces trois dénominations et sans essayer de le classer « dans une catégorie déterminée », il en donne cette excellente définition : « *droit erga omnes qui consiste dans la maîtrise de la communication de l'œuvre intellectuelle au public* » (3).

*
**

On voit que le dissentiment est durable, avec renversements périodiques. Toutefois on s'accorde à reconnaître à l'auteur un droit absolu sur l'œuvre simplement conçue (quelque nom qu'on donne à ce droit), un droit de propriété sur le support initial (toile, maquette, statue, manuscrit...) ; pour les arts plastiques, un droit spécial de reproduction et de suite (*lois de 1910 et 1920*),

(1) GÉNY : Des droits sur les lettres missives, cité par J. RAULT : le Contrat d'édit. en dr. franç., p. 24.

(2) L. MALAPLATE : *Le Droit d'auteur, sa protection dans les rapports franco-étrangers*. — V. le *Dr. d'Aut.* 1933, p. 14 et s.

(3) R. DE LEUSSE : *L'auteur et la radiodiff.*, p. 8 à 10.

et, sur les œuvres dramatiques et musicales, un droit d'édition et un droit d'exécution absolument distincts. De plus, les cas qui se sont offerts ont fait naître une distinction entre les droits ci-dessus, qui sont source de rétribution et qu'on nomme « *droits pécuniaires* » et un droit attaché à la personne, à la réputation, à la conscience, et qui serait le « *Droit moral* ».

En musique, on ne saurait discuter le droit initial sur l'œuvre simplement conçue, « cette conversation de l'auteur avec lui-même (1) » Certains musiciens composent dans leur tête avant de rien écrire; qui songerait à leur disputer ce bien tout cérébral? même ceux, les plus nombreux, qui travaillent sur esquisses, sont reconnus maîtres absolus de ces notes souvent indéchiffrables. On leur laisse aussi le manuscrit, dont ils disposent comme « autographe », l'éditeur devant se contenter d'une copie (2).

Mais pour l'œuvre elle-même, la composition en soi, distincte du papier, c'est-à-dire une ou plusieurs idées mises en une certaine forme? La Doctrine considère que l'œuvre existe, juridiquement, en dehors de son support et de ses reproductions. « L'œuvre ne s'abîme dans aucune de ses reproductions matérielles » (3) dit A. Darras. On sait que l'idée n'est pas appropriable, la *forme* musicale non plus (4). Les droits du musicien ne peuvent porter que sur l'œuvre ou ses fragments achevés.

Il aura donc deux droits *pécuniaires* : d'édition et d'exécution, absolument distincts.

**

LE DROIT PECUNIAIRE. — Les auteurs se sont demandé comment justifier la rémunération de l'artiste. Est-ce un dû, est-ce un don? Question toute théorique car tous admettent une juste rétribution. Chapelier l'a du premier coup approuvée en 1791: « Il est extrêmement juste que les hommes qui cultivent

(1) V. MORILLOT, op. c. p. 1.

(2) V. Jurisprudence (*supra*).

(3) Alcide DARRAS: *Du Droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, p. 51.

« ...Il y a lieu de remarquer en effet, que reconnaître simplement un droit privatif à l'auteur sur ces choses: manuscrit, tableau, statue, serait, en réalité, lui dénier tout droit sur son œuvre, car ces objets, dans lesquels se matérialise la conception de l'artiste, ne constituent pas plus l'œuvre que le miroir ne constitue le visage qu'il réfléchit... Ch. Aussy, op. c. p. 5.

(4) V. Introduction et Jurisprudence, *supra*.

le domaine de la pensée tirent quelque fruit de leur travail. Il faut que pendant toute leur vie et quelques années après leur mort, personne ne puisse sans leur consentement disposer du produit de leur génie » (1).

Pour Renouard, « l'équité naturelle et l'histoire s'accordent à mettre cette proposition hors de contestation » (2). Chacun doit un salaire proportionné à l'utilité qu'il retire du travail fourni.

Pour Kant, dont l'influence fut grande, un ouvrage est un service rendu à la Société. Proudhon parle d'un échange avec le public (3); il admet une subvention mais refuse une « rémunération », le beau n'étant pas vénal.

Darras met en avant l'idée de travail à récompenser et de personnalité humaine à respecter : c'est de droit naturel; s'abstenir de ces deux devoirs serait, de la part du public, « attentatoire aux principes élémentaires de justice » (4).

Mais comme dit M. Chartier (5), est-ce toujours un service ? n'y a-t-il pas des œuvres mauvaises, même en musique ? — et nous pensons ici à cette figure de musique impure et grimaçante d'un chapiteau de Vézelay, ou à la « musique de perdition » de Maurice Barrès ?

Les artistes, dit plus pratiquement Darras, « comme les autres hommes... sont soumis aux besoins matériels. Comment pourront-ils les contenter si vous leur refusez toute rémunération ? ils chercheront d'autres carrières... » (6). Remarque trop vraie, car beaucoup de compositeurs, pour des raisons pécuniaires, doivent abandonner la composition.

« Il faut avouer..., dit Boutarel, qu'une grande incertitude règne sur le fondement même du droit qui donne ouverture à la rétribution. Est-ce une prérogative légale octroyée à titre de récompense à l'homme dont la patrie s'honore, est-ce un privilège, un salaire, une indemnité ? ou bien ne serait-ce pas une dette sociale préexistante que la loi ne crée point, ayant seulement le devoir strict de la sanctionner ?... » (7).

(1) *Commis. propr. littér.* 1826, p. 27.

(2) RENOUARD, op. c. I, p. 434.

(3) V. M. MACK dans *Bul. soc. d'ét. législ.* 1908, nos 3-4, p. 233.

(4) A. DARRAS, op. c., p. 17.

(5) op. c., p. 51.

(6) DARRAS, op. c., p. 12.

(7) BOUTAREL dans le *Ménestrel*, 13 septembre 1885.

Si c'est une dette sociale, comment expliquera-t-on le fait de symphonies vendues pour rien, ou les cas où l'auteur a payé pour se faire éditer ? Si c'est une récompense à l'auteur, comment sera-t-elle due au publicateur d'œuvre posthume ?

La question est insoluble, ou plutôt elle est multiple : prix du travail, échange, service rendu, tour à tour et suivant les cas multiformes, il y a, par dessus, la nécessité pour la Société de donner à vivre aux artistes si elle veut en avoir, et on est obligé de tenir compte de l'argument de Beaumarchais que sans doute « la gloire est attrayante ; mais... pour en jouir seulement une année, la nature nous condamne à dîner 365 fois » (1). Ainsi il est admis de tous que l'auteur a droit à une rétribution. La suite montrera que le musicien ne l'obtient pas toujours très facilement.

*
**

DROITS DES HERITIERS ET ACQUEREURS. — Les raisons qui justifient le droit pécuniaire des musiciens le justifient encore pour leurs héritiers et ayants-cause. C'est un droit cessible — et transmis.

La dévolution aux héritiers d'après la loi de 1866 est celle du Code civil, à part le droit spécial de la veuve. « Nous continuerons à laisser faire le Code Napoléon, disait le Conseiller Riché en 1866, non que le droit d'auteur soit une propriété ordinaire, mais parce qu'il y a des avantages d'équité, de simplicité et de connu à continuer d'appliquer des règles qui président à la succession ordinaire » (2). « Quant au douaire de la veuve », disait-il encore, « très éloigné du système de notre Code civil, il est une affirmation de plus du caractère exceptionnel et rémunérateur qui distingue la propriété ordinaire de ce qu'on est convenu d'appeler propriété littéraire ; la pension, autre forme de rémunération, passe de même à la veuve de l'employé, du soldat, avant d'arriver à l'enfant » (3).

Renouard (4) donne à la transmission par décès d'autres raisons : ainsi, les ouvrages de l'esprit, donnant à leur auteur des profits moindres et plus lents qu'un grand nombre d'inventions industrielles, doivent lui profiter plus longtemps. » Si le pri-

(1) *Mémoires de Beaumarchais*, cités par POUILLET, op. c., p. 13.

(2) Expos. motifs, dans *Worms*, II, p. 240.

(3) V. dans les conclus. *Choppin d'Arnouville*, D. P. 78-2-138.

(4) Op. c. I, p. 473 et s.

vilège était « viager », donc « aléatoire », « l'auteur conclurait difficilement des traités ». Enfin, il ne faut pas « interdire à l'écrivain dans ses veilles toute pensée d'avenir pour l'existence de ses enfants. »

Il faut songer que ce sont les raisons *minima* d'un juriste qui s'est employé à détruire la notion de propriété artistique. A l'autre bout de la Doctrine, les « propriétaires » n'ont cessé de réclamer la perpétuité en raison même de la propriété, et ne considèrent l'extinction que comme une mesure restrictive légale.

Pourquoi le droit d'auteur s'éteint-il au bout de cinquante ans *post mortem* ?

DROITS DU PUBLIC. — C'est toute la question du *Domaine public*. Que l'œuvre tombe à un moment donné dans ce domaine, c'est un fait. Le public et beaucoup d'auteurs pensent que c'est un droit. « C'est de ce conflit des deux droits respectifs de l'auteur et du public qu'est née une législation positive... » a dit l'Avocat Général Choppin d'Arnouville (1).

Il est certain que, durant des siècles, le public prenait possession de l'œuvre dès qu'elle lui était communiquée, cela jusqu'aux privilèges, jusqu'aux arrêts du Conseil.

A la Révolution, le rapport Chapelier en 1791 dit : « Quand un auteur a livré son ouvrage au public... que tous les hommes instruits le connaissent... qu'ils en ont confié à leur mémoire les traits les plus heureux, il semble que dès ce moment, *l'écrivain a associé le public à sa propriété, ou plutôt il la lui a transmise toute entière* » (2). Il accorde à l'auteur de jouir de son œuvre durant sa vie, et aux siens un peu après ; mais, « après le délai fixé, la propriété du public commence » (2).

Deux ans après, Lakanal disait : « *L'impression peut d'autant moins faire des productions d'un écrivain une propriété publique* dans le sens où les corsaires littéraires l'entendent, que, l'exercice utile de la propriété de l'auteur ne pouvant se faire que par ce moyen, il s'ensuivrait qu'il ne pourrait en user sans la perdre à l'instant même » (3). Ainsi les deux lois fondamentales de 1791 et 93 partent à cet égard de points de vue opposés. La première donne au public une propriété à retardement ; l'autre dépouille sans explication les héritiers propriétaires.

(1) Aff. Chenier. — V. WORMS, I, p. 260.

(2) *Commiss. propr. littér.*, 1826, p. 27.

(3) WORMS, op. c. II, p. 23.

Le décret du 1^{er} Germinal an XIII distingue les œuvres posthumes des « ouvrages déjà publiés et devenus une propriété publique » (1).

Le rapport de Champagny pour le décret impérial du 8 juin 1806 proposait que les ouvrages dramatiques, en cessant d'être la propriété des héritiers devinssent celle du gouvernement, qui prélèverait sur les pièces anciennes une part pour la famille, et une part pour une caisse générale des théâtres. C'eût été le « *domaine public payant* », mais ne fut pas voté.

La commission nommée en 1825 et qui songeait à instituer la propriété perpétuelle de l'auteur et de ses descendants, et le domaine public payant, entendit cette sage restriction, exposée par Dacier : « La Société devient propriétaire du droit de *jouir* d'un ouvrage pour son plaisir et son instruction, quand et comme un auteur lui concède ce droit en publiant ses écrits ; mais elle ne peut acquérir le droit de *posséder* l'ouvrage même, — quand ce ne peut être qu'au préjudice de celui qui l'a créé ou de ceux qui sont aux droits de ce dernier. Il y a donc ici *réserve de propriété* d'un côté, et *droit de jouissance* de l'autre » (2).

Cependant, dans son puissant exposé, Renouard affirme le droit absolu de la Société après la mort de l'auteur. « Les idées que, de son vivant, il a introduites parmi celles du public, le public les détient par un fait indestructible, les possède par une donation irrévocable, disons mieux, par une aliénation... » (3).

Victor Hugo a dit : « Dès que l'œuvre est publiée, l'auteur n'en est plus le maître. C'est alors que l'autre personnage s'en empare. Appelez-le du nom que vous voudrez : esprit humain, domaine public, société... » (4). Il combattait par là la perpétuité, qui succomba en 1866. C'est alors que Jules Favre, devant le Parlement, avec plus d'emphase que de sens réel, s'écriait : il faut rendre ce « droit immortel... à la société toute entière en sorte qu'il puisse lui-même déployer ses ailes dans le champ de l'infini qui est son véritable domaine » (5).

On soutenait volontiers alors, pour argumenter en ce sens, que l'auteur n'a pas innové, n'a fait que rassembler des idées communes à tous (6). Le rapport La Rochefoucauld de 1826

(1) V. RENOARD, op. c., I, p. 341.

(2) *Comm. propr. litt.* 1826, p. 154.

(3) RENOARD, I, p. 436.

(4) Discours à l'ass. littér. intern^{le}: « *Actes et paroles* » V. OLAGNIER, I, 13.

(5) D. P. 78-2-138.

(6) V. Introduction.

répondait déjà, à une telle objection, que, même si c'était vrai, l'auteur pourrait toujours *acquérir* ces idées communes par *droit d'occupation* (1). L'avocat général Choppin d'Arnouville (affaire Chénier) combattait également « cette injuste pensée », mais admettait qu'« en présence du droit de l'auteur il y a aussi le droit du public; au droit privatif on oppose le droit social » parce que « quand la pensée, après être sortie de l'esprit de l'écrivain, après avoir traversé son cœur, a pris une forme sensible, l'œuvre est ainsi livrée, donnée au public, et le public invoque le vieil adage : donner et retenir ne vaut. » (2).

*
**

Nombreux sont les partisans de la *donation* au public, et Boutarel n'hésite pas à déposséder totalement l'auteur au profit de la Société, après publication. « L'écrivain, dit-il, qui publie ses ouvrages, le peintre qui les expose, l'orateur qui, du haut de la chaire ou de la tribune, nous convie à venir les entendre, le compositeur qui en autorise la représentation sur la scène, transmettent à la Société toute entière ce qui auparavant leur appartenait sans partage. Dès lors, *au point de vue du droit naturel*, toute revendication ultérieure leur est interdite : l'équité seule intervient en posant les bases d'une législation plus favorable. C'est donc par une étrange confusion que l'on a prétendu faire revivre à leur profit le droit primitif sur lequel ils ont épuisé leur action... » (3). C'est ici le maximum de dépouillement de l'auteur; et on s'étonne de la confusion non moins étrange qui portait Boutarel à ignorer tout ce qui reste attaché à l'auteur de l'œuvre publiée : ne serait-ce que le nom et la réputation (4).

Infiniment plus réelle est l'opinion de Pouillet qui distingue la jouissance du public et celle de l'auteur après l'édition : « l'une est toute intellectuelle, l'autre toute matérielle. Ce que la loi assure à l'auteur, ce sont les produits utiles de son œuvre, soit au point de vue honorifique, soit au point de vue pécuniaire... » (5).

Sans doute, l'auteur ne peut exercer son droit sans l'entrée

(1) *Comm. propr. littér.* 1826, p. 34.

(2) Cour Paris, 29 Mars 1878, D. P. 78-2-137.

(3) BOUTAREL dans *Le Ménestrel*, 15 août 1885.

(4) V. *Droit moral*, plus loin, p. 139 et s.

(5) POUILLET, op. c. n° 10.

en action du public, sa volonté, sa réceptivité : c'est ce qui donne un droit à celui-ci « *L'exercice* du droit d'auteur d'après sa nature, dit M. Chartier, suppose la communication au public » (1). Mais est-ce une raison suffisante pour tout lui « donner » ? Plus près de nous, M. Oagnier expose la théorie du *don* avec de très forts arguments. Il montre l'intention de donner de l'artiste, qui s'est dépouillé, en publiant, « actuellement et irrévocablement » selon les termes de l'article 894 du Code civil; l'intention de recevoir du public, (qui n'est que trop démontrée par les faits); enfin la gratuité, car l'œuvre n'est pas évaluable, et ne produit argent que plus tard et indirectement : donc donation complète (2).

Ne faut-il pas s'inquiéter des résultats qu'une telle conception, très forte mais quelque peu littéraire, pourrait produire sur un public déjà trop avide et souvent peu soucieux de ses devoirs envers l'artiste (3)? Est-elle si absolue, « l'intention de donner » de l'artiste pauvre et couvert de charges ? Ne livre-t-il pas avec l'espoir plus ou moins prochain d'y trouver sa subsistance ? Sans doute, dit-on, Rabelais, la Fontaine, Racine disaient : l'œuvre que je donne au public. Mais auraient-ils pu dire : « que je vends » ou « que je négocie ? » Le mot « donne » n'est qu'un euphémisme et l'on sait le sens qu'il prend chaque jour lorsqu'un grand avocat ou médecin « donne » une consultation, qu'un écrivain à la mode « donne » une conférence, ou quand le gérant d'un palace « donne » à un client un appartement au premier. Quant à la gratuité, n'est-elle pas tout au plus apparente et provisoire, au moment de la donation, et le public n'aura-t-il pas en définitive à solder les déboursés de l'éditeur et des gérants de théâtres et concerts ? Même après le terme cinquantenaire, n'aura-t-il pas à payer, et guère moins, ces intermédiaires, bénéficiaires certains du « domaine public » ? (4). Mais de quoi le public se plaindrait-il ? il peut admirer les œuvres à son aise, moyennant un droit minime (et encore, pas toujours) au fournisseur de son agrément (5).

(1) V. CHARTIER, op. c., p. 32.

(2) V. OLAGNIER, op. c. I, p. 6 et s.

(3) Les nombreuses poursuites exercées par les Sociétés d'auteurs en sont la preuve.

(4) V. OLAGNIER, I, p. 65 et 66.

(5) Le 10^e Congrès de la Confédération Intern^{le} des Soc. d'Auteurs et Compositeurs, à Séville, 6-11 mai 1935, remarque bien justement que les intérêts de la collectivité sont très suffisamment sauvegardés par la limitation de durée du droit

Il est donc permis de n'accepter l'idée de donation qu'avec réserves. Il faut rejeter, encore une fois, cette opinion souvent mise en avant que l'œuvre appartient au public parce que composée d'idées communes. Sans doute, les mots et les notes sont à tout le monde ; mais une maison sera-t-elle donnée au public parce que pierres, sable et eau viennent de la nature ? et une récolte parce que le soleil et la pluie l'ont fait mûrir ? N'est-ce pas le fait d'« œuvrer » même une matière commune qui la rend propre ? Et comment ne pas déclarer propre cette musique des maîtres, faite des seules douze notes, mais si personnelle, si marquée de leur pensée, qu'après quelques mesures entendues, un musicien moyen devine le nom de l'auteur ?

Enfin, se sent-il tellement propriétaire, ce public qui attend (plus ou moins patiemment il est vrai) l'échéance de la ciquantaine, et qui, lorsque l'œuvre est enfin toute à lui, ne peut y changer ni son titre, ni un mot, ni une note sans mettre en mouvement le « droit moral », et ne peut ni l'aliéner ni la détruire ? (1).

*
**

Mais alors d'où viendrait ce droit du public ?

Il est permis de déduire de l'histoire qu'il est en grande partie une *survivance*. Sous tout l'ancien régime rien n'empêchait le public de s'approprier les œuvres des musiciens ; ceux-ci, vivant de charges et de fonctions, ne s'en souciaient pas ; tardivement, le théâtre musical seul fut rétribué, mais la musique pure ne le put être, pour les droits d'exécution, que depuis moins d'un siècle. Les lois et les discours de la Révolution montrent la difficulté qu'il y eut à donner aux auteurs, dépossédés de leurs charges, le moyen de vivre de leurs ouvrages. On affirme leur « propriété » ; la loi la prolonge de cinq puis dix ans après la mort ; les juristes vraiment logiques réclament la perpétuité ; le public résiste, les théâtres aussi (2). Les droits de ceux-ci sont reconnus ; ils ont pour eux un long usage. La loi est

d'auteur et l'usage libre des œuvres du domaine public, même dans un but lucratif. — V. Dr. d'Aut., 1935, p. 80.

(1) Si l'œuvre publiée n'est plus à l'auteur seul, mais à tous, c'est donc qu'elle n'est pas appropriable et cette constatation suffit à elle seule à la soustraire aux règles du droit commun... » dit Ch. AUSSY, op. c. p. 6.

(2) Voir BEAUMARCHAIS.

née de ce conflit, comme l'a dit Choppin d'Arnouville (1). Mais comme la situation des veuves et des enfants paraît intolérable, la loi allonge la durée de leur droit, par degrés. Napoléon I^{er} a montré qu'à le trop prolonger, il se disperserait entre une foule de descendants, et deviendrait infime pour eux et gênant pour les arts (2). Le terme actuel de cinquante ans *post mortem* n'est qu'une solution d'ordre pratique, et point admise par toutes les nations. Pouillet aurait voulu une durée fixe à partir de l'édition, parce que « l'auteur, dont la mort n'arrive que longtemps après la publication de son œuvre, laisse à ses enfants les fruits accumulés de son travail » (3). Mais Pouillet pouvait-il ignorer la modicité de la rétribution musicale, qui, généralement, ne permet pas de vivre, encore moins de thésauriser ? Avec son système, les héritiers d'un auteur précoce et qui vit vieux (comme Saint Saëns) seraient bien maltraités.

Ainsi donc, si le public le plus honnête se soumet difficilement au droit pécuniaire le plus certain, s'il accepte d'un cœur si léger de voir si souvent la musique à peine rétribuée, c'est sans doute en grande partie à cause d'une sorte de survivance de sa libre jouissance séculaire, et qui n'est pas si loin de nous. Certes, le droit du public existe, par ce long usage même, par le fait de la mémoire qui enregistre les œuvres, et aussi par la loi. Mais il semblerait utile, pour les arts, de lui en montrer plutôt les limites et les contre-parties. Et on peut utilement rappeler ici cette observation de Lally Tollendal à ce sujet devant la commission de 1826 : « J'ai vu tant d'individus dépouillés de leurs propriétés territoriales et mobilières, à qui l'on disait : *C'est pour la nation*, (et l'on sait comme elle en a profité !) que je répugne à dire aux auteurs, en les dépouillant, eux et leurs familles, de leurs propriétés littéraires : *C'est pour le public*. » (4).

*
**

RAPPORTS DES AUTEURS ET LEURS AYANTS-CAUSE AVEC LES TIERS. — Telle est, assez confuse la Doctrine sur l'origine des droits. Il faut la suivre dans l'application de ces droits, et dans les conflits qui peuvent naître entre les auteurs et leurs ayants-cause d'une part, et les tiers, de l'autre. Les

(1) WORMS, I, 260.

(2) V. OLAGNIER, op. c., p. 62.

(3) V. sa préface à WORMS, op. c. I, p. iv.

(4) *Commis. propr. litt.*, 1826, p. 117.

premiers peuvent être des contractants, des débiteurs poursuivis et saisis, des époux communs en bien, des collaborateurs, etc... Deux courants se sont établis parmi les juristes : ceux qui font entrer rigoureusement les droits d'auteur dans les cadres établis par le Code civil, — et ceux qui voient en eux des droits spéciaux et exceptionnels.

CIVILISTES. — Pour les premiers, les « civilistes » le droit d'auteur, étant objet de propriété, est « meuble » (simplement parce qu'il n'est pas immeuble (1) suivant les articles 516 et suivants du Code civil), et suit le sort des meubles : il est objet de propriété aliénable en totalité, saisissable, sujet à copropriété, et tombe dans la masse partageable du régime de communauté. Cette conception découle de la loi. « Propriété, dit Pouillet (2), parce que la loi de 93 le dit. — Assurément, l'auteur n'a en mains aucun titre de propriété... mais le droit d'auteur procède de la même source que toute propriété, le travail; si elle n'a pas de titres, c'est qu'elle n'est pas acquise d'un autre, mais créée ». Peu lui importe qu'elle ressemble si peu aux autres : « Toute autre propriété, dit-il, ne subit-elle pas des retranchements ? » (3). Telle était déjà la remarque du Comte Portalis : « On peut être propriétaire à temps, propriétaire grevé d'un usufruit, d'un droit d'usage, d'une servitude; on n'en est pas moins propriétaire » (4). Et le procureur général Dupin, plus tard : « Si l'on prétend qu'on peut comparer cette propriété aux autres, c'est faux... Il y a une propriété littéraire, c'est évident ; il n'y a pas lieu de la proclamer, il faut la régler » (5).

L'appellation de « propriété » ne provient pas seulement, pour certains auteurs, de la lettre de la loi et du besoin des catégories. Dans une étude très serrée sur la « classification nouvelle des droits réels et personnels » M. Maxime Chauveau (6) expose que, pour plusieurs auteurs « le sujet passif du droit réel serait l'humanité toute entière, tout le monde sauf le titulaire

(1) L. BÉRARD : *Du caractère personnel de certains droits, et notamment du droit d'auteur dans le régime de communauté*, p. 33.

(2) op. c. n^{os} 7 et s.

(3) *Idem*.

(4) WORMS, op. c. I, 169.

(5) V. D. P. 78-2-138.

(6) Dans *Rev. critique de législation et de jurispr.* Nov.-Déc. 1931.

du droit » (1)... « Le sujet passif resterait indéterminé jusqu'au moment au moins où l'un de ses membres aurait méconnu l'abstention imposée (2) ». Ainsi, le sujet passif du droit réel, propriété entre autres, contrairement à celui du droit personnel, n'inscrit pas sa dette au poste passif de son bilan, et la valeur de ce droit « ne figure que dans un seul patrimoine, à l'actif du propriétaire... » (3). Tous caractères que l'on retrouve, dit *artistes*, aux inventeurs, aux créateurs de marque, aux officiers M. Chauveau, « dans les droits reconnus aux *auteurs*, aux ministériels, aux commerçants sur leur clientèle. » Ainsi cet auteur préfère-t-il pour ces droits le nom de « propriété » à celui de « monopole ».

M. Rigaud (4) ne voit aucun empêchement à ce que le droit réel porte sur une chose incorporelle, comme « la création littéraire, artistique, le fonds de commerce, etc... » Il remarque, s'appuyant sur M. Bonnet, que, d'ailleurs, « le droit se concrétise nécessairement dans un objet physique. Il est difficile de concevoir un droit venant s'appliquer à une simple conception de l'esprit, à une entité, à une abstraction insaisissable... » (5) (Cette dernière proposition poserait un problème pour les cas bien connus de discours non écrits, de cours publics, de scénarios, de ballets ou d'improvisations d'orgue).

Il est assez curieux, par ailleurs, de voir Pouillet défendre avec chaleur le nom même de « propriété » (6), et abandonner plusieurs de ses conséquences. « Est-elle bien morte, cette théorie de la propriété littéraire ? écrivait-il à Worms, a-t-elle été décidément reconnue fausse ? par qui, je vous prie ? — Pour moi, mon cher ami, — voyez mon illusion, — je la crois toujours vivante, et, dans tous les cas, vivante ou morte, je la crois vraie. Cela me suffit. » (7). Par contre il a exposé avec une grande force de persuasion pourquoi le droit d'auteur reste propre et ne tombe pas en communauté dans le régime matrimonial de ce nom (8).

(1) *Idem*, p. 552.

(2) *Idem*, p. 553.

(3) *Idem*, p. 561.

(4) RIGAUD: *Le Droit réel, histoire et théorie, son origine institutionnelle*. Toulouse, 1912.

(5) *V. Rev. crit. législ. et jurisp.*, nov.-déc. 1931, p. 584-85.

(6) POUILLET, op. c. n° 9.

(7) Préface à WORMS, op. c., I, p. VIII.

(8) POUILLET, op. c. n° 184. V. L. BÉRARD: *du caractère personnel de certains droits... etc.*, p. 30.

(Cette question a été le champ clos sur lequel les juristes ont combattu pour ou contre le droit d'auteur personnel et propre).

Or, dans cette grosse question qui a mis en opposition la Cour de Paris avec elle-même et avec la Cour de Cassation, (V. aff. Gaudichot et Aff. Lecocq) (1), on voit Lyon-Caen, d'accord avec la Cour suprême, classer le droit d'auteur parmi les biens communs et, cependant, ne tenir guère à l'appellation de « propriété ». « On a beaucoup discuté, et on discute toujours, disait-il, sur le point de savoir si le droit d'auteur est une propriété assimilable à celle qui existe sur les biens corporels, ou si ce n'est pas plutôt un droit ayant sa nature propre... Mais qu'importe cette question ! Que fait le parti qu'on prend sur elle !... on peut donc concéder, ne serait-ce que pour les besoins de la discussion, afin de ne pas entremêler et confondre les questions, que le droit d'auteur ne constitue pas un droit de propriété... » (2).

Ce débat sur la communauté, qui, avec la jurisprudence a divisé la doctrine, provient d'une phrase ambiguë de la loi du 14 juillet 1866, d'après laquelle le conjoint survivant a la jouissance du droit d'auteur « quel que soit, dit la loi, le régime matrimonial, et indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté. » Après une simple lecture, et si l'on admet que le droit d'auteur est un meuble (3), on comprendra que l'auteur commun en biens, perdant sa femme, devra partager ses droits d'auteur non aliénés avec ses enfants (il n'aura donc que la moitié) ; si, au contraire, il meurt le premier, sa veuve aura l'usufruit légal, plus sa moitié comme commune (elle aura tout, pendant cinquante ans) (4).

*
**

Pouillet renonce à de telles conséquences : Il relit la loi ; son explication, à l'aide des travaux préparatoires, amène une solution plus heureuse : des deux membres de phrase de la loi

(1) V. plus loin.

(2) LYON-CAEN, note sous Arrêt Lecocq, S. 1902-I-305. — V. sa note sous aff. Gruss : « le droit d'auteur, ou droit exclusif de reproduction et d'exécution ne porte pas sur un objet matériel. Ce n'est donc pas là une propriété. » S. 88-I-17.

(3) Avec les autres civilistes, Pouillet l'admet. V. op. c. n° 171.

(4) Il est à noter d'ailleurs que, d'après la législation la plus récente, la femme auteur est mieux protégée que le mari auteur. L. 13 juillet 1907, art. 5. (*supra*).

plus haut cités, le second, dit-il, ne fait que corroborer le premier, il indique que, contrairement aux précédentes lois, le droit de jouissance n'est pas réservé à la veuve dans le seul régime de communauté; de plus, si les produits périodiques des œuvres doivent tomber dans la masse commune, les œuvres elles-mêmes non aliénées n'y tomberont pas; (1) simplement parce que le droit d'auteur est un meuble d'une nature toute spéciale, nullement comparable à un autre meuble, et qu'en accordant à la veuve une jouissance exceptionnelle de ce droit, la loi a bien montré qu'elle ne le comptait pas dans la masse partageable.

Imagine-t-on d'autre part le cas de divorce, — affaire Lecoq, — où le mari va partager désormais avec son ex-femme, commune en biens, et le second mari de celle-ci, son droit d'exploitation, à partir du moment précis où elle se sépare de lui ?

*
**

Eh bien, les civilistes purs ne reculent pas devant ces résultats; ce « rapprochement un peu choquant, » comme l'accorde Lyon-Caen, découle de la lecture de la loi, et qui sait où l'on va lorsqu'on s'en écarte (2); il n'admet pas que « les adversaires de l'opinion consacrée par la Chambre Civile s'érigent en législateurs » (3). Il défend ce point de vue en 1881, (affaire Gaudichot), puis en 1902 (affaire Lecoq); il est d'accord avec Marcadé, Demolombe, Aubry et Rau, Flourens, Huard, etc... (4).

Le droit d'auteur est meuble, expose-t-il. Certes la loi de 93 donne à l'auteur un droit exclusif, mais cessible. Or, « l'adoption du régime de communauté légale renferme une cession tacite de tous les droits et biens mobiliers des conjoints... » (5). Celui-ci sera donc commun. Pour la pratique, il propose de mettre, au partage, la propriété artistique toute dans le lot de l'auteur lui-même, et de la compenser dans le lot du conjoint par d'autres biens ou des soultes (6). Et comme même il

(1) POUILLET, *Idem*, n° 187.

(2) LYON-CAEN: Note S. 1881-1-25 sous arrêt Gaudichot: « Dès qu'on abandonne les principes, on ne sait plus où on va, on risque d'aboutir à la confusion... »

(3) LYON-CAEN: Note S. 1902-1-307.

(4) V. POUILLET, op. c. note 2, p. 235. — M. P. BRUN: (« le droit d'auteur sous les diff. rég. matrim. ») ne voit presque aucun inconvénient à ce que l'auteur commun n'ait que la moitié et son conjoint le tout du droit d'auteur (p. 224); il cite les deux divorces de Mercié et leurs conséquences complexes (p. 227).

(5) LYON-CAEN: note sous aff. Gaudichot. S. 81-1-25.

(6) M. VAUNOIS pense de même (Thèse p. 260). — V. POUILLET, op. c. note, 1, p. 235. — M. BÉRARD montre l'impossibilité d'évaluer l'œuvre.

reconnait un droit moral (que la Cour de Cassation, on verra, a explicitement réservé) « il n'y a nul obstacle, dit-il, à ce que le droit exclusif de reproduction réglementé par nos lois, fasse partie de l'actif de la communauté, par application des règles du Code civil, spécialement des articles 1401 et 1498. Au contraire la nature du droit personnel ou moral de l'auteur s'oppose à ce qu'il fasse partie de l'actif commun. Cet actif ne comprend que des droits pécuniaires. De plus, le droit personnel ou moral de l'auteur peut sans doute être l'objet d'une cession ou d'une renonciation de sa part; mais cette cession ou renonciation, à raison de son caractère exorbitant, doit être expresse, ce qui ne se rencontre pas au cas d'adoption d'un régime de communauté... » (1).

*
**

Telle est, sur une question importante, la position extrême, peut-on dire, de la doctrine civiliste. Outre qu'il sera commun, le droit d'auteur meuble sera aliénable en entier, saisissable, partageable, soumis à copropriété. Ce système, strictement juridique, amène à méditer sur l'insuffisance de la loi. « L'assimilation du droit de l'auteur au plus énergique de tous les droits, le droit de propriété, dit M. Silz, n'avait été imaginé qu'en vue de protéger les écrivains et les artistes »... mais « risquait de tourner contre son but... » (2). En effet, « les mots, en France, ont leur influence et finissent quelquefois par s'assimiler les choses » (3), a dit le conseiller Riché. Si ce mot traîne après lui l'aliénabilité totale, il amènera à séparer en partie l'auteur d'une œuvre qui, malgré tout, portera son nom et dont lui-même restera responsable pour toujours !

Et quelle méconnaissance du fait artistique ! Toutes ces vies douloureuses de musiciens, toutes ces œuvres écrites dans la fièvre, la lutte, la souffrance, Berlioz torturé, Chabrier perdant l'esprit, Bizet mourant de chagrin et tant d'autres ! tout cela, pour créer une œuvre, qui sera un « meuble présent » avec le buffet Henri II, le fauteuil Voltaire, linges et hardes, etc... Meuble présent !... « songez-vous en vous-même combien ce mot cruel est affreux quand on aime ! » (4).

(1) LYON-CAEN : note sous aff. Lecocq. S. 1902-1-306. — V. P. BRUN : op. c., p. 215-219.

(2) M. Ed. SILZ, dans *Rev. trim.* 1933 n° 2, p. 400.

(3) WORMS, op. c. II p. 244. — Voir la belle analyse qu'il donne du droit d'auteur.

(4) RACINE : *Bérénice*.

PARTISANS DU DROIT « PERSONNEL ».

Aussi toute une autre école a cherché une conception plus claire. Dès 1838 l'ouvrage célèbre de A. C. Renouard, « *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts* » avait fortement secoué la notion de propriété. Beaucoup de gens, disait-il, veulent le nom de propriété, mais « sont prêts à en abandonner toutes les conséquences » (1). Or, « la propriété, telle que l'usage et le consentement universel la définissent, est un droit entier et absolu sur les choses, qui s'acquiert par première occupation, par échange (...vente), ...donation, etc. » (2). « Quelle que soit la source de la propriété, la jouissance exclusive, la toute puissance, la perpétuité par transmission en sont les caractères essentiels » (3). Or, le droit d'auteur ne les possède pas. Si la pensée intime de l'artiste est toute à lui, la pensée émise est-elle « susceptible d'appropriation » ? Renouard est partisan du droit très fort du public; mais il voit dans un ouvrage un service rendu, et l'auteur a droit à un juste prix de ce service, dont la meilleure forme est le droit exclusif de copie. Ce « privilège » comme il nomme ce droit, doit durer la vie de l'auteur, (car il est engagé personnellement, moralement), et quelques années après, pour la famille, en « rigoureuse justice ». Bien que considérant ce droit comme meuble, il l'exclut de la communauté, car le partage en serait « inique » (4). Il déclare insaisissable l'ouvrage inédit.

Toute une conception plus humaine, plus réaliste, est sortie de cet ouvrage, conception dont le développement a abouti à la reconnaissance du Droit moral.

*
**

OUVRAGES SUR LE DROIT MORAL. — Le Droit moral découle d'une reconnaissance de prérogatives personnelles à l'auteur et c'est à cet égard que Renouard peut être considéré comme lui ayant ouvert la voie. Une des premières consécration judiciaires est l'affaire Lacordaire en 1845. La Doctrine commence à le décrire dans les travaux d'André Morillot, « De

(1) RENOUD, op. c. I, p. 440.

(2) *Idem*, p. 444.

(3) *Idem*, p. 446.

(4) *Idem*, II, p. 251 et s.

la personnalité du droit de copie qui appartient à un auteur vivant » en 1872, et « De la protection accordée aux œuvres d'art... dans l'empire d'Allemagne » en 1878.

Pour Morillot, l'œuvre inédite est entièrement personnelle : nul ne peut contraindre l'auteur à publier. Parmi les droits personnels, les uns sont moraux, de famille, hors du patrimoine (droits de mari, de père...); les autres sont estimables en argent, mais peuvent être incessibles, insaisissables (droit d'usage, d'habitation, droit à une pension). Le droit de publier ou rééditer, serait de cette seconde sorte; il ne peut être, selon lui, ni réel, ni de créance : l'œuvre d'art ne peut être objet de propriété ni de ses démembrements, puisqu'elle « continue à faire partie de l'intelligence qui l'a conçue et demeure inviolable comme cette dernière » (1). Ainsi, la cession ne peut pas transporter tout le droit d'auteur au cessionnaire; le droit moral reste attaché à la personne du créateur, sous forme de droit de retoucher, de ne plus publier, de « droit au repentir ». Le droit d'auteur n'est pas immeuble, ni meuble par nature (puisque immatériel), ni par destination de la loi, puisque la loi ne l'a pas dit; ce n'est pas une créance, faute de débiteur. Dans le contrat d'édition, l'auteur ne cède au libraire qu'un droit d'exploitation, réduit à celà.

Morillot montre à quel point l'œuvre est personnelle en décrivant le rôle incessant de la volonté créatrice et de l'effort dans la composition, — et en exposant aussi les conséquences morales et mêmes pénales qu'aurait une réédition ordonnée par exemple, par des créanciers : soit réédition inopportune, ou d'une œuvre aujourd'hui désavouée par son auteur, soit réédition d'un ouvrage qu'une loi récente frapperait de pénalités, lesquelles ne sauraient atteindre que l'auteur, responsable des idées émises.

Quelques années plus tard, l'important ouvrage de M. Alcide Darras, « du Droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux », formulait une théorie assez influencée par les travaux d'un éminent juriste belge, Edmond Picard. Pour M. Darras, les droits réels ont pour objet une chose corporelle; les droits d'obligation, une prestation à fournir; les droits personnels, une qualité juridique (« droit de majorité, de parenté, de nationalité »...) Il montre pourquoi le droit d'auteur ne peut

(1) MORILLOT: *Personn. du dr. de copie...*, p. 8.

entrer dans ces catégories (1) et il propose, selon la doctrine de Picard, une quatrième sorte de droit, le *droit intellectuel, jus in re intellectuali*, sur la pensée et non sur l'objet matériel qui la représente (2).

Grâce à ce droit sur la pensée, l'auteur jouit directement d'une part du monopole d'exploitation (droit pécuniaire) et de l'autre, du droit d'interdire toute altération de l'œuvre (droit moral) (3). En sorte que les droits d'auteur ne sont ni mobiliers ni immobiliers (4). Il faut reconnaître à cette théorie qu'elle arrange toutes choses et ménage, avec l'indépendance de l'art, la logique juridique la plus subtile. Sans doute elle bouscule, tout d'abord, les bases anciennes. Mais, justement, l'idée de Picard, idée neuve et féconde, a été qu'un droit né de besoins nouveaux peut fort bien ne pas entrer dans les cases établies; et cette idée, que n'accepte point encore la loi française, a influencé la loi belge de 1886 (5).

Une contribution fort agréable et remarquée à la construction du « droit moral » fut la thèse de M. Léon Bérard en 1902 (6). Arrivant peu après l'arrêt Lecocq de la Cour d'Appel de Paris (7), qui avait fait du droit d'auteur un propre de communauté, et après le commentaire magistral de Saleilles, l'ouvrage de M. Bérard apportait l'appui d'une logique élégante, d'une habile critique des textes et d'un exposé très littéraire à la théorie du droit d'auteur personnel, du droit moral. A propos de la nature du droit d'auteur, il dit : « De toutes les classifications adoptées par le Code, on a choisi, pour trancher ce problème, la plus factice, la moins fondée en fait et en raison : c'est la répartition des droits en meubles et immeubles... il est

(1) A. DARRAS : *Du dr. des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, p. 41 et s.

(2) Edmond PICARD écrivait en 1883 : « La classification tripartite des droits, établie par le législateur romain et reprise depuis par toutes les législations des races européennes en *dr. réels*, *dr. personnels*, *dr. d'obligation*, est incomplète. Il faut y ajouter comme 4^e terme : les droits intellectuels ». (*Journal de dr. intern privé*, 1883, p. 566. — V. Jean RAULT : *Le contr. d'édon en dr. français*, p. 39.

(3) DARRAS, op. c. p. 51.

(4) *Idem*, p. 56.

(5) *Idem*, p. 40. — Voir cette loi « une des meilleures qui existent... ». dans POUILLET, op. c. p. 922.

(6) L. BÉRARD : *Du caractère personnel de certains droits et notamment du droit d'auteur dans les régimes de communauté*. Paris, 1902. — On verra aux pages 36-37 un exposé des idées de Picard.

(7) S. 1900-2-121.

évident qu'un droit n'est pas plus meuble ou immeuble qu'il n'a de couleur ou de situation dans l'espace. Avec leur sens profond des réalités juridiques, les Romains avaient su éviter semblable méprise. Le Code civil l'a commise »... (1). (Après cela, on ne saurait classer M. Léon Bérard parmi les « civilistes purs »). — Le droit d'auteur, reconnu meuble, ne peut être classé que parmi les « meubles par détermination de la loi ». Il s'y trouvera avec les actions, les obligations et les rentes, tous droits de créances, n'ayant aucun point de commun avec le droit d'auteur : mêler la *Légende des siècles* et *Ruy Blas* avec les titres de rentes et les bons du Crédit foncier ! (2). Il est donc impossible de caser ce droit dans les rayonnages du Code et il faut en revenir à un droit personnel, ou au droit intellectuel de Picard. Et M. Bérard recherche dans la jurisprudence, et dans les travaux de Pouillet, Maillart, Mack, Vaunois, Darras, les éléments d'une théorie : il considère comme acquis : le droit qu'a l'auteur d'être toujours reconnu tel ; — d'empêcher toute reproduction sans son consentement ; — de s'opposer à ce que l'œuvre, même cédée, soit modifiée ou altérée. « En d'autres termes, dit-il, jamais l'aliénation de l'œuvre ne dépouille l'auteur de tout son droit » (3).

M. Bérard considère le *droit moral* comme « l'essence du droit d'auteur », le droit pécuniaire n'en étant que « l'aspect extérieur » (4). L'auteur est lié à l'œuvre par sa responsabilité et sa dignité d'homme, car l'œuvre livre « le secret d'une âme ». Ainsi ce caractère personnel est-il incompatible avec toute indivision.

Cependant la Cour de Cassation venait de casser l'arrêt Lecocq, de mettre le droit d'auteur en communauté, en réservant toutefois pour le droit moral une étroite porte de sortie (5). M. Bérard eut l'élégance d'y trouver un appui pour sa théorie, et de saluer, dans la réserve pourtant bien mince de la Cour, « la concession dangereuse qui contient en germe la ruine du système classique » (6).

La note de Saleilles au Sirey sous l'arrêt Lecocq de la

(1) BÉRARD, op. c. p. 39.

(2) *Idem*, p. 40.

(3) *Idem*, p. 49.

(4) *Idem*, p. 52 et 53.

(5) Voir plus loin.

(6) L. BÉRARD, op. c. p. 71.

Cour de Paris (1) est une contribution importante à la construction doctrinale du droit moral. Pour lui, la loi de 1793 dans son article premier, pose le principe de la personnalité du droit : l'auteur a seul qualité pour publier et céder, « faculté qu'il ne peut partager avec personne » et cela toute sa vie, à moins de l'avoir volontairement cédée.

Ce droit personnel se déduit de l'analyse même de la création : Voici d'abord, chez l'auteur, la *faculté créatrice*, valeur future, non encore émise ; puis le *manuscrit*, par lequel l'œuvre est déjà née à la vie juridique, mais liée entièrement à l'auteur ; ensuite voici *l'œuvre en cours de publication*, valeur de rendement, mais encore attachée à son créateur par cette faculté qu'il garde de la modifier ou de la détruire : « c'est encore une pensée en cours de production ». En sorte que « l'élément patrimonial n'est que la dépendance de l'élément personnel, lequel, en vertu même de la loi de 1793, reste incommunicable tant que l'auteur vit, ou tant qu'il n'y a pas renoncé. » Toutefois Saleilles admet qu'après la mort de l'auteur ou une cession totale, l'œuvre peut tomber en communauté ; il en est ainsi pour trois autres « fonds de productivité » liés aussi à la liberté de travail de l'individu : une clientèle ; un fonds de commerce ; un office ministériel ; réalisés, ne tombent-ils pas dans la masse partageable ? Mais, dit-il, « tant que l'auteur vit, et tant que son droit consiste dans une faculté inhérente à l'exercice même de sa liberté, personne ne peut prétendre à un partage de droit avec lui » (2).

La thèse du droit personnel fut soutenue avec non moins d'éclat par Ambroise Colin dans le Dalloz, sous l'arrêt Lecocq cassé (3). Massigli l'enseigne également (4). Thaller consacra à la question, dans la Revue trimestrielle (5) une étude complète. Comme Saleilles, il refuse de traiter comme une autre propriété l'œuvre qui n'entre dans le commerce que par « manifestations successives », qui sort du cerveau « par série et comme par morceaux ». Ainsi « c'est seulement *dans la mesure où l'auteur détache l'œuvre de lui-même qu'il met au jour une*

(1) S. 1900-2-121. (V. Jurisprudence).

(2) *Idem*, p. 124.

(3) Cass. 25 juin 1902. — D. P. 1903-1-5.

(4) V. BÉRARD, op. c. p. 63.

(5) THALLER : *Des rapports de la propriété littéraire et artistique avec le régime de communauté*, Rev. trimestr. 1903.

valeur, valeur nécessairement restreinte aux éditions et aux représentations décidées et ordonnées par lui », puisqu'il aura même « le droit de les étouffer dans leur germe » (1). Ainsi, ce libre arbitre que la Cour laisse en tous cas à l'auteur, combien il sera difficile à exercer à l'encontre d'un collaborateur récalcitrant. Combien plus en face d'héritiers de collaborateurs, ou d'une femme divorcée, que n'agitent plus que des intérêts d'argent : Les tribunaux régleront, sans doute ; mais quelle solution prétorienne, et comment sauvegarder à l'auteur la « maîtrise » de son œuvre ? Et cependant, comme Lyon-Caen et contre Pouillet, Thaller considère le décret de 1810 et la loi de 1866 comme jetant indiscutablement le droit d'auteur en communauté ; « Nous ne sommes pas autorisés, dit-il, à (les) tenir ...pour lettre morte » (2), et il le déplore.

Aussi dans les grandes discussions qui eurent lieu en 1908 puis en 1922 à la Société d'études législatives sur le Droit moral et le Projet Vaunois (3), Thaller concluait-il à la nécessité d'une loi (4). Comment l'auteur gardera-t-il sur son ouvrage ce pouvoir discrétionnaire que la Cour suprême lui accorde si la loi permet à cet ouvrage de passer dans le patrimoine d'un autre ? Lyon-Caen préférerait laisser faire la jurisprudence. Vaunois défendait son projet. Mais une foule de questions furent examinées dans ces séances capitales. D'abord toutes celles susdites, concernant le droit moral, la communauté, la saisie ; c'est au cours de ces discussions que Thaller comparait le droit personnel de l'auteur à une *pension d'accident* dont l'époux accidenté partage les arrérages avec son conjoint commun, durant qu'il vit, mais conserve le tout après la mort de celui-ci parce que c'est une valeur incessible (5). On y étudia le problème de la femme mariée auteur, d'après la loi du 13 juillet 1907, — comme il a été dit à propos de cette loi, — et il résulta de la discussion entre Lyon-Caen, Vaunois et Harmand que la femme doit pouvoir disposer seule des redevances périodiques d'un contrat d'édition, mais que pour une cession absolue, elle ne pourrait se passer de l'autorisation maritale (6). La question en est là.

(1) *Idem*, p. 61.

(2) *Idem*, p. 77.

(3) Voir plus loin.

(4) THALLER, dans *Bull. Soc. d'études législ.* 1908, n°s 3-4, p. 244.

(5) *Idem*, p. 238 et s.

(6) *Idem*, p. 254 et s. — P. BRUN, op. c. p. 586.

Il est un sujet d'ordre musical qui fut traité à ces séances de façon un peu surprenante. Le projet Vaunois prescrivait, d'une façon générale au nom du droit moral, l'interdiction de modifier et déformer les œuvres « sauf usage contraire ». Voici, dans son rapport, l'explication de ces mots étranges : « On nous a cité les usages des éditeurs de musique qui, paraît-il, procèdent sans opposition de la part des compositeurs et *en dehors de ceux-ci*, aux arrangements, transcriptions, réductions et autres transformations nécessaires pour faire connaître l'œuvre dans les diverses classes du public. Cet usage *suppose une adhésion tacite* des auteurs. Il n'est pas inutile, cependant, de marquer que le droit moral, quoique étant d'ordre public, ne comporte pas une inflexible rigidité et s'adapte, suivant la nature des productions intellectuelles, à l'examen des circonstances... » (1).

Or, on sait que le musicien, ayant en mains son manuscrit, étant dans l'absolue nécessité de le voir gravé pour le rendre utilisable (2) reçoit de son éditeur un projet de traité contenant la clause susdite de « tous arrangements ». Comme elle est de style, c'est à prendre ou à laisser. Peut-être quelques rares auteurs épris de publicité ne souffrent-ils pas trop de ce décapage de leur œuvre pour voix hautes ou graves, pour violoncelle, mandoline ou ocarina ; pour la plupart c'est une peine, et M. Vaunois aurait pu changer les mots « adhésion tacite » en « résignation silencieuse » (3). La loi devrait débarrasser les musiciens de cet usage ou tout au moins exiger leur acceptation formelle. Loin de là, le projet semblait dire ceci : nous organisons le droit moral, c'est-à-dire le respect absolu, avant et après la mort de leur auteur, de toutes les œuvres de tous les arts — sauf celles des musiciens !

*
**

Depuis lors, le droit moral a donné lieu à de nombreuses études générales. Citons celle de M. Pierre Masse (4) dès 1906,

(1) Rapport VAUNOIS. *Bul. soc. d'ét. législ.* 1922, nos 3-4, p. 232.

(2) V. l'Introduction.

(3) Il a fallu sans doute tout l'amour de Chabrier pour ses éditeurs. (V. ses lettres publiées par J. Desaymard) pour qu'il supporte sans aigreur apparente la transformation de sa bondissante *Espana* en une placide valse pour bals de dimanche.

(4) PIERRE MASSE : *Du droit moral de l'auteur sur son œuvre artistique et littéraire*, 1906.

celle d'Emile Potu (1) en 1909, de M. Charles Aussy en 1911 (2), l'ouvrage considérable de M. de Gorguette d'Argœuves (3), en 1926, et, plus près de nous, une étude de M. Maas Geesteranus (4), mentionnant les progrès de l'idée dans les diverses législations et reflétant les décisions de l'Institut international de coopération intellectuelle, en 1932, et une autre de M. Silz (5) en 1933. Récemment paraissait encore une étude de M. Michaelidès (6). Les congrès internationaux (on le verra) s'occupent beaucoup de cette question. A l'aide de solutions éparses de la jurisprudence, voici comme les auteurs ont construit une doctrine cohérente du droit moral.

*
**

THEORIE DU DROIT MORAL.

ORIGINE. — Il faudrait remonter à l'arrêt du Conseil du Roi de 1778 (7) et sauter d'un bond à la loi incomplète du 9 février 1895 (8) pour essayer de trouver un semblant de protection légale du droit moral. La personnalité même, et en aucun domaine, n'est protégée de façon précise par nos lois, selon la remarque de M. Silz: « Le Code civil est absolument muet sur la propriété littéraire et artistique et les lois spéciales à celle-ci ne contiennent aucune disposition relative à cet aspect de la protection de l'auteur. C'est la jurisprudence qui a dû la créer de toutes pièces » (9). Elle n'a pu la rattacher, remarque Vaunois, qu'à des principes généraux, car « chacun de nous a le droit de défendre ses idées de même qu'il a le droit de

(1) Emile POTU: *Le droit moral de l'auteur sur son œuvre*. Extr. des Ann. de Dr. commerc. étrang. et internat^l, 1909 n° 3 et 4.

(2) Charles AUSSY: *Du droit moral de l'auteur sur les œuvres de littérature et d'art*, 1911.

(3) St. DE GORGUETTE D'ARGŒUVES: *Le droit moral de l'auteur sur son œuvre artistique et littéraire*, 1926.

(4) HENRY G. J. MAAS GEESTERANUS: *Le droit moral de l'auteur dans la législation moderne*. Bul. soc. légis. comparée, 1931-32-

(5) Edouard SILZ: *La notion juridique de dr. moral de l'auteur*. Rev. trimest. 1933, n° 2.

(6) G. MICHAELIDES NOUAKOS (préface de M. J. Escarra): *Le droit moral*, 1935.

M. Michaelidès n'identifie pas le droit moral avec la personnalité; aussi, si ce droit est en principe incessible et insaisissable, la rigueur de ce principe peut-être atténuée pour certaines formes de son exercice. (V. Rev. trim. 1935, p. 608. — C'est à rapprocher de l'opinion de M. Piola Caselli (V. *infra*: légis. étrang. p. 261).

(7) V. Commis. propr. littér. 1826, p. 56, art. 2.

(8) V. E. POTU, op. c. p. 17.

(9) V. E. SILZ, op. c. p. 332.

défendre sa personne contre les agressions de qui que ce soit » (1). Et cette défense, étant attachée à l'honneur et la réputation, est personnelle et inaliénable. « La propriété intellectuelle, dit Thaller, n'est pas dans le commerce et ne peut pas y être, puisqu'elle fait partie composante du cerveau de l'individu... » (2). Cette conception paraît avoir pris naissance en Allemagne (3), et sa loi de 1901 en est influencée. En France, elle découle d'une jurisprudence de moins de cent ans, en grande partie « œuvre de juridictions inférieures », dit M. Silz et qui « n'a été amenée à trancher d'une manière précise qu'un nombre restreint de difficultés » (4). Il a donc fallu découvrir le principe sous des cas d'espèces. M. de Gorguette d'Argœuves appuie le droit moral sur la liberté de penser — le respect de l'œuvre (c'est pourquoi on condamne le contrefacteur) — la personnalité de l'auteur (que l'œuvre reflète totalement) : le même paysage vu par deux peintres donne deux tableaux bien différents; vu par deux musiciens, il donnera deux mélodies plus dissemblables encore. « Le droit moral a donc son principe dans cette personnalité » (5).

DEFINITION. — Certains juristes, M. Huard, M. Rault, ne pensent pas pouvoir grouper en une seule définition les éléments disparates du droit moral. Pour Ambroise Colin, Lyon-Caen, Thaller, Harmand et quelques autres, ce serait, pour l'auteur, le droit au respect de sa personnalité; et aussi, ajoute Potu, de sa liberté, puisqu'il garde le droit de modifier son œuvre (6). L'art. 1382 du Code civil (« tout fait quelconque de l'homme qui cause à autrui un dommage... ») a fourni, remarque M. Silz, une base fréquente à la jurisprudence (atteinte à la renommée,

(1) VAUNOIS, *Bul. soc. d'ét. législ.*, 1908-3-4, p. 218.

(2) THALLER: *Des rapp. de la prop. littéraire et art. avec le rég. de comm.* Rev. trim. 1903, p. 57.

(3) Kant, dit M. AUSSY, est le premier à nous avoir donné une théorie qui, *fondant le droit de l'écrivain ou de l'artiste sur l'identité de l'œuvre et de l'auteur*, nous permet d'entrevoir la raison du droit moral ». — AUSSY, *op. c.* p. 18. — V. J. RAULT, *op. c.* p. 36.

(4) V. E. SILZ *op. c.* p. 332.

(5) GORGUETTE D'A., *op. c.* p. 50 et s.

« ...La reconnaissance, la consécration de l'élément intellectuel, dit M. J. Rault, c'est la conséquence naturelle de l'origine véritablement supérieure du travail fourni... L'œuvre apparaît comme une création véritable, comme l'émanation de la personnalité de l'auteur. Dans bien des cas même, elle ne doit sa beauté qu'aux souffrances morales et physiques endurées par l'artiste ou l'écrivain ». (J. RAULT : *le contrat d'édition en dr. franç.*, p. 45).

(6) V. POTU, *op. c.* p. 5.

souffrance morale, emploi du nom, etc.) (1). Le droit moral, c'est « la protection des auteurs dit M. René Cassin, non plus dans leurs intérêts pécuniaires, mais dans leur liberté de création, d'expression, et dans leur œuvre même » (2). C'est pour Pouillet, ou du moins ses continuateurs, Maillard et Claro, « le droit, pour l'écrivain et l'artiste, de créer et de faire respecter sa pensée » (3). Vaunois groupait sous ce nom les facultés de l'auteur, opposées aux droits commerciaux, et que la loi ne nomme pas (4). Pour M. de Gorguette d'Argœuves « c'est le droit, émanant de la personnalité de l'auteur, de créer et de faire respecter cette personnalité manifestée dans l'œuvre artistique ou littéraire » (5). Il est moral parce que portant sur des éléments immatériels, liberté, sensibilité, imagination et sur le Beau. Pour M. L. Bérard, il est le fondement du droit d'auteur, ainsi que le proclamait déjà en 1900 M. Jules Lermina : « C'est l'essence même de la propriété artistique et littéraire: il en est le substratum et il reste attaché de façon indélébile à la personnalité active et pensante de l'auteur » (6).

La définition la plus complète, dit M. Jean Rault, la plus exacte aussi qui en aurait été donnée est due à M. GénY : « C'est un droit, d'ordre principalement moral ou personnel, écrit-il, en vertu duquel l'écrivain dispose exclusivement de sa pensée pour l' « informer » à sa guise, puis la retenir ou la communiquer au public, ou bien, la lui ayant offerte, la reprendre, la modifier ou l'anéantir, soit qu'il agisse lui-même dans un de ces sens, soit qu'il empêche les autres d'agir à l'encontre de ses intentions propres » (7).

De toutes ces opinions, M. Oagnier donne une synthèse particulièrement lumineuse; l'erreur de n'avoir point distingué d'abord la propriété du support et celle des éléments immatériels; — l'erreur ensuite d'avoir considéré ces derniers comme l'accessoire, alors qu'ils sont le principal, — ont conduit à faire

(1) V. *Rev. trim.* 1933, n° 2, p. 335.

(2) René CASSIN, préface à Gorguette d'Argœuves, op. c. p. 5.

(3) POUILLET: op. c. n° 204 bis.

(4) V. *Bul. soc. d'ét. législ.* 1922, 3 et 4 p. 229.

(5) GORGUETTE D'ARGŒUVES: op. c. p. 56.

(6) Cité par M. Paul ALLARD dans *l'Édition musicale vivante*, juillet 1928. — V. de LERMINA, son rapport à l'Ass. littér. et artist. intern^{le}. Monaco, 1897.

(7) GÉNY: *Des droits sur les lettres missives*, I, n°s 132-135, cité par J. RAULT *le contr. d'édu en dr. franç.*, p. 44.

de l'auteur le propriétaire de ce qui n'est vraiment que parcelles de sa personnalité, (idées, nom...) et qui ne sauraient lui être enlevées : ce sont ces parcelles inaliénables sur lesquelles repose le droit moral. (1).

**

CARACTERES. — Potu distingue la période antérieure à toute publication; alors, le droit moral absolu est évident et ne fait pas de question; — puis, de la publication à la mort, et, là, il distingue ainsi les prérogatives : *droit au respect de la personnalité* (fidélité des reproductions, du nom, du titre, répression des abus de la critique, des entraves à la publication qui sont soit le refus de publier après cession dans ce but, ou destruction des exemplaires par l'éditeur); — ensuite *droit au respect de la liberté morale et intellectuelle de l'auteur* (droit pour lui de modifier, d'arrêter la reproduction, de détruire les exemplaires : c'est le « droit au repentir »). — Enfin une troisième période commence à la mort, et elle sera vue plus loin (2).

D'une conversation avec M. Grunebaum-Ballin, M. Paul Allard rapportait ainsi ses impressions sur le droit moral : « ...C'est d'abord la *liberté de communication* de l'œuvre, ce qu'on pourrait appeler un droit de *production*, de *rétenion* ou même de *suppression*... C'est aussi ce que M. Destrée, le grand jurisconsulte belge, a appelé le « *droit au respect* », que la loi roumaine nomme le « *droit de contrôle* », c'est-à-dire, pour l'auteur, le droit de s'opposer à ce que son œuvre soit dénaturée, altérée ou même simplement modifiée, ou entièrement détruite, même par le possesseur légitime de l'exemplaire unique ou original de l'œuvre... C'est aussi le droit d'*identification*..., de faire reconnaître... sa qualité d'auteur... Enfin, le droit au *repentir*... » (3) (consacré dans certaines conditions par la loi italienne du 7 novembre 1925).

Pour la plupart des auteurs, ce droit est *incessible* entre vifs, parce qu'on ne peut céder ni sa liberté, ni son droit au respect : ce n'est pas même concevable. Cependant, Lyon-Caen voit une cession ou renonciation possible, mais du moins, il veut qu'elle soit expresse, « en raison de son caractère exorbitant » (4).

M. Aussy le considère comme *cessible* dans les parties qui

(1) P. OLAGNIER, op. c. I, p. 24 et s.

(2) E. POTU, op. c.

(3) M. Paul ALLARD, dans *l'Edition musicale vivante*, Juillet 1928.

(4) S. 1902-1-306 (note).

n'engagent pas la personnalité (autorisation de publier), incensurable autrement (l'auteur ne saurait permettre, par avance, des modifications importantes sous sa signature) (1).

Mais ce droit n'est *pas évaluable en argent* « pas plus que l'imagination, la mémoire, le jugement, en un mot l'intelligence », dit M. d'Argœuves (2), qui le déclare en conséquence logique, *imprescriptible*. Enfin, entre les mains des héritiers, on le reconnaît généralement *perpétuel*, du moins tant qu'existent ses titulaires pour faire respecter la mémoire de leur parent. M. Huard s'inquiète bien de ce que, en conséquence, « il faudra conserver chez soi une croûte innommable, sinon, au bout de deux cents ans interviendra le représentant du droit moral... » (3). Crainte un peu vaine, car les œuvres mauvaises meurent vite...

Pour le « droit au repentir » (4) (droit pour l'auteur de supprimer l'œuvre aliénée), M. Pierre Masse ne croit pas qu'il puisse entraver la force exécutoire des contrats d'édition; Demogue, Potu de même. Vaunois, dans son projet, voulait que l'auteur exprimât son repentir par une nouvelle préface. MM. Lyon-Caen et Aussy (5) font passer avant tout la liberté des conventions. Cependant, M. Silz soutient que « toute clause ayant porté atteinte à la personnalité de l'auteur sera inefficace » (6) et il estime que l'auteur peut arrêter la reproduction ou la vente d'une œuvre qui désormais blesse sa conscience. « Les grands auteurs, dit Morillot, ont toujours usé du droit incontestable de corriger indéfiniment leurs ouvrages, ne s'en déclarant jamais satisfaits » (7).

Mack et Harmand, à la Société d'études législatives, considéraient le droit moral comme « la base du droit pécuniaire » et « la source du droit d'auteur » (8). Et Ambroise Colin remarquait « qu'il est difficile de faire, autrement qu'en théorie, la distinction entre le droit moral et le monopole d'exploitation », et... « que très généralement, en fait, l'auteur exploitera son droit moral dans le but de faire produire davantage à son monopole

(1) AUSSY, op. c., p. 49.

(2) GORGUETTE D'ARGŒUVES, op. c., p. 60-61.

(3) *Bull. soc. d'ét. législ.* 1923, n° 2., p. 209.

(4) Morillot le nommait déjà de ce nom, v. op. c. p. 22.

(5) Op. c. p. 41.

(6) Ed. SILZ, op. c., p. 412 et 413.

(7) MORILLOT, op. c. p. 22.

(8) *Bul. soc. d'ét. législ.* 1908, nos 3-4, p. 229.

d'exploitation pécuniaire... » (1). Ne serait-ce pas, sous une forme péjorative, en revenir à cette conception de M. Bérard que le droit moral est tout le droit, l'émolument n'étant que l'accessoire (2).

Enfin, dans son projet, M. Vaunois déclarait le droit moral *d'ordre public*.

*
**

Arrêtons-nous pour appliquer à la musique quelques-uns de ces caractères. On sait déjà que, seuls, les musiciens n'ont pas droit à la « fidélité des reproductions », tous arrangements étant permis. La critique a pu, sans entraves, maltraiter beaucoup de chefs-d'œuvres musicaux. Quant au droit au repentir, il n'en est pas question ; les contrats d'édition, tels qu'ils sont passés, ne lui laissant pas la moindre place. Il reste au musicien, qui a publié, le droit au nom, pas toujours au titre, et la vieille action en contrefaçon du Code pénal, à moins que, comme il arrive généralement, l'éditeur ne soit subrogé dans tous ses droits, moyens et actions.

Cependant, en musique, le droit moral devrait pouvoir toujours être exercé à propos de la *reproduction* et de l'*exécution*, au titre de « droit à la réputation ». En effet, ces deux modes d'*interprétation* engagent la réputation de l'auteur en musique plus qu'en tout autre art ; car la musique ne touche le public que par leur moyen : un poème est-il mal récité ? l'homme de la rue peut le relire, mais il ne relira pas une partition d'orchestre mal jouée. Si le Moïse de Sluter est mal reproduit en plâtre, la réputation de l'auteur reste sauve, puisqu'on peut voir l'œuvre originale à Dijon. Tandis que nous voyons (tant l'interprétation est capitale en musique) Berlioz refuser les offres avantageuses d'éditeurs étrangers dans « la crainte d'être traduit à contre-sens par une exécution infidèle ou incomplète... » (3). Si chacun peut se reporter à l'original d'une statue ou d'un tableau, pour en vérifier la reproduction, est-il une personne sur cent

(1) *Idem*, p. 251.

(2) M. AUSSY, séparant le droit moral du droit pécuniaire considère ce dernier comme « création juste et équitable du droit positif ». Mais le droit moral préexiste à la loi et « puisant sa source dans le respect de la personnalité humaine » dérive du droit naturel.

Il en voit une origine antique dans le déshonneur infligé alors aux plagiaires. (Esopé, Aristophane, Martial). V. Ch. AUSSY, op. c. p. 15.

(3) Lettre de Berlioz à Schumann, citée par BOUTAREL : *Ménestrel*, 25 oct. 1885.

mille qui puisse *utilement* se référer à la partition d'orchestre pour corriger l'effet d'une exécution fautive ?

EXERCICE DU DROIT. — De l'avis général, l'auteur, durant sa vie, est seul à pouvoir exercer le droit moral. Imagine-t-on quelqu'un allant faire respecter le nom d'un artiste ou l'intégrité de son œuvre alors que lui-même est là et ne bouge pas ? et s'il accepte l'offense ? et s'il lui plaît d'être battu ?

Il se pourrait que d'autres que l'auteur (éditeurs, acquéreurs) aient intérêt à faire respecter l'œuvre ; ce ne saurait être qu'un intérêt pécuniaire, et ils ne pourraient agir qu'en raison de leur dommage, mais non pas du droit moral de l'auteur. Sinon, comme le remarque M. Silz, « l'indemnité tomberait en des mains autres que celles de la victime du délit » (1).

Ainsi ni les créanciers, ni le conjoint commun, ni les cessionnaires, ne pourraient l'invoquer. L'Etat, pas davantage (2). Par contre, l'auteur peut poursuivre tous ceux qui portent atteinte à son œuvre, fût-ce l'acquéreur d'un droit d'édition, fût-ce, comme l'accorderait le cas échéant l'arrêt Lecocq, un conjoint commun. M. Silz pense que ce pourrait être même un collaborateur.

L'auteur pourra poursuivre au titre de délit civil de l'article 1382 en prouvant la suppression, déformation, malfaçon dont son œuvre a souffert. M. Silz pense qu'il n'aurait pas à prouver en outre sa propre souffrance morale, qui s'en déduit nécessairement (3). Il pourrait, suivant les cas, demander la destruction de l'objet en litige, la correction de l'imprimé fallacieux, le comblement d'une lacune ; avec, en outre, les dommages-intérêts, si l'on peut en établir l'assiette, les astreintes pour faire cesser l'acte fautif, et l'exercice du droit de réponse, etc... Le juge du fait appréciera... Il peut poursuivre également, si c'en est un cas, la contrefaçon du Code pénal. A remarquer que la poursuite ne serait pas la même selon que l'atteinte vient d'un ayant-cause ou d'un tiers. Dans le cas d'un co-contractant, il y aurait comme un manquement aux obligations accessoires du contrat.

CAS. — Au cas de cession totale, quelle portion de son droit gardera l'auteur ? modification ou suppression, dit l'arrêt Lecocq. Cependant Saleilles ne peut accorder qu'un auteur ayant cédé pour l'édition, puisse ensuite supprimer. « L'intéressé,

(1) E. SILZ, op. c. p. 344.

(2) V. G. D'ARGÈUVES, op. c. p. 82 et S.

(3) E. SILZ, op. c. p. 388.

dit-il, n'a plus qu'une faculté purement négative, interdire toute altération de sa pensée... » (1). L'éditeur ne pourra d'ailleurs ni retrancher ni ajouter, — la jurisprudence est très ferme. — On ne voit pas d'auteur ayant demandé judiciairement la suppression d'une œuvre publiée (2). M. de G. d'Argœuves estime que ce serait admissible. M. Vaunois, au cas de repentir littéraire, accorderait une préface courte, comme dans l'affaire Anne Boleyn.

M. Lefas, à la Société d'études législatives, objectait le cas d'auteurs profitant de leur droit de modifier ou détruire, pour en faire mauvais usage, contre leurs ayants-cause ; il signalait aussi, à propos de l'intangibilité des œuvres par l'acquéreur ou les tiers, certaine production pamphlétaire qui, « peut-être émaillée d'esprit, n'en est pas moins une œuvre de pur chantage. » (3). Sans doute ; mais pour une œuvre mauvaise faut-il en abandonner mille bonnes ? Et puis une œuvre vraiment délicate serait poursuivable ; pourrait-elle être sauvée par le droit moral ? Question de cas à livrer toute à la sagesse des tribunaux.

*
**

Les créanciers posent aussi un problème. Tandis que Morillot déclare l'œuvre insaisissable, Pouillet (4) laisse saisir l'œuvre publiée (il est question des œuvres littéraires et musicales), c'est-à-dire qu'il laisse saisir le prix de la vente ou les prestations successives. Mais les créanciers pourraient-ils provoquer une réédition ? la question est très discutée ; l'auteur pourrait s'y opposer par mauvaise foi, et pourtant son droit paraît certain ; Morillot a montré que la réédition entraîne des conséquences graves et ne peut jamais être décidée que par l'auteur (5).

De même pour les collaborateurs ; si, l'œuvre commune étant achevée, l'un des auteurs refuse de publier ? l'autre peut-il passer outre ? Certes, le nom de l'auteur récalcitrant ne peut pas paraître ; mais pour ce qui est de l'ouvrage lui-même, il faudra une décision judiciaire.

Enfin, Lyon-Caen a soulevé une question curieuse aux Etudes législatives. « J'ai certainement le droit, avait-il dit, de faire

(1) V. S. 1900-2-125 (note).

(2) M. Léon Daudet, pour l'*Entremetteuse*, a dû le faire d'accord avec son éditeur.

(3) M. LEFAS dans *Bul. soc. d'ét. législ.* 1923, n° 2, p. 184 et 5.

(4) POUILLET, op. c. nos 173-174.

(5) MORILLOT, op. c. p. 18.

composer un ouvrage par une autre personne et de convenir avec celle-ci que cet ouvrage paraîtra sous mon nom. C'est alors moi qui suis considéré comme l'auteur... » — « Cela revient à dire, dit Cotellet, que l'on peut céder son droit moral ». — « Mais non », reprit Lyon-Caen ». Et Ripert semblait terminer le débat en disant : « Le droit *n'est pas né* au profit de celui qui a composé l'ouvrage » (1). Le droit accompagne le nom, la réputation, la notoriété. Il n'en est pas moins vrai que l'auteur réel, qui peut avoir subi une contrainte, pourrait réclamer un jour la paternité de son œuvre, et cela créerait, pour le droit moral, un transport assez inattendu.

Rappelons pour mémoire le cas plus haut cité des auteurs mariés sous le régime de communauté.

APRES LA MORT. — Après la mort de l'auteur, « le droit moral subsiste, dit Vaunois, mais réduit à la simple défense de son ancienne personnalité » (2). Il continue, dit M. Silz, « même après la chute dans le domaine public » (3). Les droits personnels sont généralement viagers ; « néanmoins, dit encore Vaunois, puisque l'œuvre survit à l'auteur, on comprend que le droit d'en surveiller la reproduction survive également à l'auteur » (4).

Quels en seront les titulaires ? Ce seront, de l'avis général, les héritiers *ab intestat*, les héritiers du sang, gardiens de la mémoire, ce seront eux, même s'ils refusent la succession, ou si elle ne leur est pas dévolue ; ils peuvent plaider pour le nom ou l'honneur d'un père ou d'un parent proche. Vaunois ne voulait pas laisser cette action entre trop de mains, ni « ouvrir la porte à toutes les turbulences esthétiques » (5). Si les directeurs de spectacles sont inondés des réclamations des spectateurs, que serait-ce si on armait ceux-ci d'une action en justice ? Il se peut que les héritiers soient indignes, ou n'aient pas les idées de l'auteur ; on ne pourra que le déplorer. La plupart des juristes pensent que l'auteur peut instituer un ou plusieurs légataires de son droit moral, par testament, selon un usage anglais. M. de G. d'Argœuves pense qu'on pourrait en charger les académies,

(1) *Bull. soc. d'ét. législ.* 1923, n° 2 p. 205 et 6.

(2) *Bull. soc. d'ét. législ.* 1922, n° 3, 4, p. 243.

(3) E. SILZ, *op. c.* p. 348 et 9.

(4) *Bull. soc. d'ét. législ.* 1908, n° 3, 4, p. 220-21.

(5) *Idem*, 1922, n° 3-4, p. 236.

Masse et Potu disent : le ministère public. Les collaborateurs pourraient encore être appelés. Pourquoi ne pense-t-on pas davantage au conjoint survivant, appelé au droit pécuniaire par la loi de 66 ? Le projet Vaunois repoussait l'intervention de l'Etat, des Beaux-Arts ou du ministère public, à cause d'« une méfiance traditionnelle contre l'ingérence et la mainmise gouvernementale dans le domaine de la littérature et de l'art... » (1). « Les pouvoirs de police étendus sur la pensée des morts, la censure ou la doctrine officielle en matière d'écrits ou de dessins, ont toujours été redoutés chez nous, ainsi que l'incompétence avérée des fonctionnaires » (2).

Cependant en septembre 1934, au congrès de la confédération internationale des travailleurs intellectuels, M. Romain Coolus proposa d'attribuer le droit moral *post mortem* aux Sociétés d'auteurs ou de gens de lettres « de façon à empêcher que, par complaisance d'héritiers et malfaçons d'exploitants, aucune atteinte pût être portée au patrimoine national » (3). Cette motion formerait un vœu pour la prochaine modification de la Convention de Berne.

Berthélemy s'était étonné de voir investir du droit les héritiers, même s'ils ne recueillaient pas les biens. Mais Vaunois montra que la loi sur le droit de suite (1920) établit une dévolution semblable (4).

M. Aussy proposerait d'étendre aux œuvres d'art, pour conserver leur intégrité, la loi du 30 mars 1887 sur les monuments historiques (5).

*
**

En quoi consiste-t-il ? Après la mort, la portion active, (droit de modifier, de détruire) ne saurait plus exister; il ne reste que la portion morte, négative : maintien de l'intégrité, par respect pour la personne. Peut-on imposer ce devoir à l'héritier infidèle? la solution de M. Coolus l'obtiendrait. Mais il n'y a sur ce point ni loi ni jurisprudence (6).

L'auteur peut confier ses volontés : achèvement ou édition

(1) *Idem*, 1922, n° 3-4, p. 235.

(2) *Idem*, p. 235.

(3) de M. Adrien VELY: *Les Débats*, 14 février 1935.

(4) *V. Bul. soc. d'ét. législ.* 1923, n° 2, p. 217.

(5) AUSSY, *op. c.* p. 71.

(6) En l'absence de tout texte légal, les héritiers peuvent faire de l'œuvre ce qu'ils veulent, publier ou non, dénaturer... V. AUSSY, *idem*, p. 160.

d'une œuvre. C'est ainsi que E. Lalo fit terminer sa « Jacquerie » par Arthur Coquard, que Chabrier confia la fin de sa « Briseïs » à Vincent d'Indy, qui lui-même pria M. P. de Bréville d'achever son ouvrage sur Parsifal.

L'intangibilité peut n'avoir pas été voulue par l'auteur : témoin : le traité de la Propriété littéraire de Pouillet, si souvent cité ici, tenu au courant par MM. Maillard et Claro selon un désir exprimé de l'auteur (1). C'est une question d'espèces : certaines œuvres peuvent avoir besoin d'être mises au point; et c'est ainsi que Vaunois pouvait dire des Solitaires de Port Royal arrangeant les « Pensées » : « Ils ont trahi, mais ils ont sauvé Pascal » (2).

Pouillet pense que l'acquéreur du manuscrit, à qui l'auteur n'a point fait défense de publier, peut le faire malgré les héritiers (3). Potu croit que si l'auteur a cédé en désirant qu'on publie, ou cédé à une personne qu'il sait vouloir publier, les héritiers doivent s'incliner. Cependant, si l'auteur n'a rien dit, les héritiers peuvent empêcher que le propriétaire du manuscrit ne publie (4). C'est l'opinion de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, qui pour les déclarations d'œuvres posthumes, par exemple, exigent l'acquiescement non pas du propriétaire du manuscrit, mais des héritiers.

On peut comparer les deux états du droit moral, — avant ou après la mort, — aux langues vivantes et mortes. Tandis que la langue vivante évolue, la langue morte ne bouge plus, et c'est le rôle des savants, gardiens désignés, de veiller sur sa conservation et son immobilité. C'est grâce à cela que le Droit moderne, qui évolue aussi, trouve dans les formules serrées et immuables du Droit Romain des assises de pierre (5).

*
**

RÉSUMÉ DE LA DOCTRINE.

Voici comment nous résumerions la Doctrine la plus admise concernant la musique :

(1) V. POUILLET, p. VII.

(2) *Bul. Soc. d'ét. législ.* 1908, nos 3-4, p. 222.

(3) POUILLET, op. c. n° 405.

(4) V. E. POTU, op. c. p. 26 (note).

(5) V. Mgr MOISSENET : « La prononciation du latin ». — « Il fallait, en effet, que cet ensemble fût protégé contre l'action du temps ou l'infidélité des traducteurs, et aucune armure meilleure que l'emploi d'une langue morte ne pouvait être choisie pour y parvenir », p. 65.

Comme éléments du droit d'auteur il y a :

la pensée (absolument libre tant qu'elle n'est pas livrée) ;

la réalisation (le papier) : Celle-ci comprend le *manuscrit* (traité à part) et la *copie* à reproduire, selon un *traité d'édition*.

L'auteur peut tout aliéner — pour toujours, — pour un temps, — sous d'autres réserves.

— Quand il a tout aliéné il lui reste :

un *droit d'exécution* (autorisation et perception) ;

une *responsabilité* :

— l'œuvre est de lui (son nom...) ;

— s'il y a fautes, malfaçons, ou qualités, on les attribue à lui, non à l'acquéreur ;

— s'il y a une responsabilité pénale, elle lui incombe ;

— lui seul peut reprendre l'œuvre et en faire autre chose (sauf contrefaçon de soi-même).

Ainsi l'auteur n'a jamais tout aliéné, quoi qu'en dise son contrat : il serait temps qu'on le reconnût pour le musicien comme pour les autres artistes.

*
**

En somme, Doctrine longtemps oscillante et diverse, hésitant même sur les principes, gênée plus que secourue par les lois, constamment heurtée par la réalité des faits ; elle n'a pris corps et unité qu'en se construisant une théorie plus réelle que verbale, en secouant quelque peu le vieux principe, fallacieux et plein de dangers, de la « propriété » intellectuelle, en considérant l'artiste non plus comme le propriétaire d'un champ ou d'une maison, mais comme le titulaire d'un droit à part, personnel et moral, dont il ne saurait aliéner la totalité.

« Le droit d'auteur, dit M. Maas Geesteranus, s'écarte ainsi de plus en plus du droit de propriété. D'ailleurs, le fait de la création suppose, entre l'auteur et son œuvre, un lien autrement étroit que celui qui existe entre le propriétaire et une parcelle de son patrimoine » (1). Et M. Maas Geesteranus n'hésite pas à le comparer à un lien de paternité, qui, malgré tout, « demeure avec toutes les conséquences qu'y attache la conscience des hommes » (2).

(1) M. HENRI G. J. MAAS GEESTERANUS, op. c. p. 132.

(2) *Idem*.

CHAPITRE IV

Conventions internationales

Les conflits provoqués par la différence des législations nationales et la contrefaçon étrangère amenèrent les Etats à traiter. C'est le gouvernement de Louis-Philippe qui eut l'honneur d'ouvrir cette voie par le traité avec la Sardaigne signé à Turin le 28 août 1843, puis le 22 avril 1846 (1).

La question internationale des droits d'auteur préoccupa fort le prince Louis-Napoléon qui signa une convention avec le Portugal le 12 avril 1851 (2); avec le Hanovre le 20 octobre 1851 (3); avec la Grande-Bretagne le 3 novembre 1851 (4). C'est alors que, devenu empereur, il donna son décret du 28-30 mars 1852 (5), premier acte législatif sur la protection des œuvres publiées à l'étranger. Cette même année et les suivantes eurent lieu des conventions avec divers Etats de l'Allemagne; en 1855, avec les Pays-Bas; en 1861, avec la Belgique et la Russie. Le 29 juin 1862, le traité franco-italien fut signé par Napoléon III seul, et non sanctionné par le Parlement. En 1867, Convention avec les Etats Pontificaux. Le 11 août 1875 eut lieu une Déclaration pour la protection des ouvrages dramatiques pour la France et la Grande-Bretagne (6) sans sanction du Parlement.

A la suite de l'Exposition Universelle de 1878 (7) « se constitua

(1) D. P. 45-3-162 et D. P. 46-3-72.

(2) D. P. 51-4-114.

(3) D. P. 52-4-35.

(4) D. P. 52-4-38.

(5) Voir aux Lois, plus haut, p. 45.

(6) D. P. 76-4-44.

(7) « Ce droit international était déjà réclamé par Lamartine dès 1841, dit M. Marcel Plaisant, afin de châtier la contrefaçon des œuvres de l'esprit. » V. J. E. BAYARD, dans : *Chron. S. G. de Lettres*, fév. 1933.

sous les auspices de Victor Hugo la puissante Association internationale littéraire et artistique » (1).

Le traité franco-italien de 1862 fut remplacé par la Convention franco-italienne du 9 juillet 1884 (2) et celles des 9 septembre 1886 — 5 septembre 1887 (3).

*
**

Le décret de 1852 fut interprété judiciairement peu après sa promulgation, dans une importante affaire Verdi. Cet illustre compositeur italien se plaignit devant le Tribunal civil de la Seine en 1856 de ce que le directeur du théâtre italien continuait, malgré le décret de 1852, à jouer ses œuvres sans son autorisation. Il n'eut pas gain de cause en première instance, ni en appel, et son pourvoi en Cassation fut rejeté le 14 décembre 1856 (4). La Cour suprême constata que le décret ne parle (article 1^{er}) que de la contrefaçon de l'article 425 du Code pénal, la répression est celle des articles 427 et 429 du même Code; l'article 4 ne renvoie qu'à la loi du 19 juillet 1793. Par conséquent elle n'admit pas la thèse du demandeur, d'après laquelle la loi et la jurisprudence française font toujours marcher de pair les droits de reproduction et d'exécution; au contraire elle considéra que le décret ne parlait point de ces derniers et que, en conséquence, l'exécution des œuvres musicales étrangères restait libre en France.

« Voilà donc, dit Darras (5), certains auteurs étrangers, les *compositeurs dramatiques et musicaux*, dénués de la protection des lois spéciales ». Il est bon de signaler, ici, cette nouvelle déficience de la loi française à l'égard des musiciens. Et cependant il a été plusieurs fois soutenu que la musique symphonique ou dramatique n'est définitivement publiée que par son exécution, par quoi seulement elle atteint le public (6); toutefois, la lettre du décret ne permettait pas une telle interprétation.

(1) V. Rapp. Reinach, D. P. 1911-4-33. Note.

(2) S. Lois ann. 1885, p. 789.

(3) S. Lois ann., 1888, p. 257.

(4) Ann. propr. industr. Pat. 1858, p. 100. — Voir le développement de cette affaire dans DARRAS, op. c., p. 268 et s.

(5) Op. c., p. 273.

(6) V. Dr. d'Aut., 1933, p. 16, donnant l'opinion de M. Malaplatte, et M. André Weiss. La Convention de Rome n'admettra pas cette thèse.

Aujourd'hui, sous l'influence sans doute des accords internationaux, la solution de ce cas est toute autre. Le Tribunal civil de la Seine (14 février 1931) (1), a reconnu qu'il existe « un droit né de la représentation en France », même d'une œuvre d'abord jouée à l'étranger, et qu'ainsi, pour de telles œuvres, la loi française doit être appliquée; la base légale de ce jugement est l'article 40 du décret du 5 février 1810, qui accorde aux auteurs français ou étrangers le droit de céder leurs œuvres en France et la loi du 3 août 1844 qui accorde aux mêmes auteurs le droit d'autoriser la représentation.

- *
**

Si le droit d'exécution a eu, sous le régime du décret de 1852, cette infortune, voici ce qu'il en fut du droit d'édition.

Charles Czerny, auteur d'études et exercices pour piano, avait pour éditeur en Allemagne *Haslinger*. En 1856, Haslinger céda les œuvres 139 et 337 à *Chabal*, éditeur à Paris. Chabal fit connaître à ses confrères sa propriété et les droits qu'il tenait du décret de 1852 sur les œuvres publiées à l'étranger.

Quelques libraires ripostèrent qu'ils avaient eux-mêmes publié ces œuvres avant 1852 alors qu'elles étaient en France dans le domaine public.

Chabal fit saisir les exemplaires chez treize éditeurs.

Les avocats de ceux-ci firent remarquer que la prétention de Chabal produirait un effet rétroactif du décret, et remettrait dans le domaine privé des œuvres qui étaient dans le domaine public lors de leur publication, chose qu'Auber et Halévy ne pourraient se permettre. L'étranger aurait donc plus de droits que les français.

Le tribunal donna raison aux treize éditeurs et ordonna mainlevée des saisies (2).

*
**

Beaucoup plus tard, l'importante affaire Gruss-Ricordi (1887) montra encore la difficulté des questions d'auteurs entre Nations. (3). Deux opéras italiens *Lucia di Lamermoor*, et

(1) *Dr. d'Aut, idem.*

(2) Trib. correct. Seine, 16 déc. 1857. (Affaire des études de Czerny), Pat.: Ann. propr. industr., art. et litt. 1857, p. 470.

(3) Cass. 25 juillet 1887. S. 1888-1-17.

Lucretia Borgia, appartenant en France à Gruss et Gérard respectivement, tombent dans le domaine public en Italie. Au mois de mars 1880, Ricordi, éditeur de musique de Milan, ayant satisfait aux exigences de la loi italienne (une sorte de domaine public payant) envoie un lot de ces partitions à Durdilly, éditeur à Paris. Gruss et Gérard demandent la confiscation. La Cour de Cassation donne raison à Ricordi parce qu'il est en règle avec sa loi nationale, et autorise l'entrée en France des partitions. Un des arguments de la Cour est fort curieux. La défense prétendait que la Convention franco-italienne, non ratifiée par les Chambres, ne pouvait s'appliquer, parce que l'Empereur ne pouvait signer, de par la constitution de 1852, que des traités de paix, d'alliance ou de commerce, et que ce traité concernant la « propriété » artistique, n'étant donc pas un traité de commerce, n'était pas exécutoire. La Cour, après l'exposé du Conseiller Lepelletier, répondit que « les droits de l'auteur... sont désignés à tort... sous le nom de propriété... » et que le « monopole d'exploitation, comprenant la reproduction et le débit de l'ouvrage... » peuvent parfaitement faire l'objet d'un traité de commerce. Non seulement la Cour répudiait le nom de « propriété », mais elle en tirait toutes les conséquences. Cependant, la note au Sirey de Lyon-Caen faisait remarquer que les acquéreurs français avaient droit à la protection de la loi française durant le temps qu'elle accorde, et qu'il était « rationnel de se référer à cette loi pour savoir si les exemplaires sont ou non contrefaits. » (1). Nous verrons que la Convention de Rome s'est rangée à cet avis et a décrété en ces matières le statut territorial.

*
**

CONVENTION DE BERNE.

Le plus important des actes internationaux sur le droit d'auteur est la Convention de Berne, conclue le 9 septembre 1886, que signèrent ou à laquelle adhèrent ensuite toutes les grandes Nations d'Europe et quelques autres, sauf la Russie. Elle créait une « Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques » ; en France, elle fut ratifiée par un décret

(1) *Idem.*

du 12 septembre 1887. (1). Elle fut révisée à Berlin le 13 novembre 1908 après des débats où la Commission française fut présidée par le professeur Louis Renault, puis à Rome, le 2 juin 1928 (2).

REVISION DE ROME. — A la révision de Rome ont participé les délégués de trente-quatre Etats membres de l'Union de Berne et de vingt-trois Pays non adhérents à cette union (ces derniers ayant voix consultative) les délégations du Bureau de l'Union de Berne, du Secrétariat général de la Société des Nations et de l'Institut International de Coopération intellectuelle (3). « D'une façon générale, l'unanimité devant être requise en faveur des modifications proposées, les solutions admises ont été le résultat de transactions entre la thèse — constamment soutenue par la France — d'un renforcement de la protection du droit des auteurs et de l'unification des législations nationales, et une autre thèse tendant à faire largement profiter le public des idées et des œuvres d'art mises en circulation et à respecter le droit de réglementation des Etats particuliers » (4).

*
**

Voici comme apparaît aujourd'hui la Convention de Berne révisée à Rome.

La liste des œuvres protégées (art. 2), qui comprend les œuvres dramatico-musicales, chorégraphiques, les pantomimes, les compositions musicales avec ou sans paroles, est très étendue et va jusqu'aux plans et croquis pour les sciences et les arrangements de musique et autres, et aussi les recueils. Cette liste n'est pas limitative; ainsi l'a décidé la Cour de Cassation pour l'Acte de Berne le 15 juin 1899 (5). « Les Pays de l'Union sont tenus d'assurer la protection des œuvres mentionnées ci-dessus », dit l'alinéa 3 de cet article, — ce qui peut faire difficulté avec certaines législations internes. La France, qui protège les œuvres d'art appliquées à l'industrie, n'a pu obtenir leur assimilation aux œuvres d'art pur, et l'alinéa 4 les laisse à la disposition des législations de chaque Etat (6).

(1) V. D. P. 88-1-5; — S. Lois ann. 1888, p. 258; et OLAGNIER, op. c. II, p. 4.

(2) S. L. ann. 1910, p. 1125.

(3) Le Bureau de l'Union de Berne est indépendante de la Société des Nations.

(4) S. L. ann. 1935, p. 1473, note 3.

(5) S. 1900-1-303.

(6) La France a formulé, sur ce point, une réserve (V. S. Lois ann. 1935, p. 1474, note 7).

L'article 4 supprime, comme en 1908, toute formalité pour la jouissance et l'exercice des droits, lesquels « sont indépendants de l'existence de la protection dans le pays d'origine de l'œuvre. » Protection et moyens de recours sont réglés d'après le pays où cette protection est réclamée : c'est le *statut territorial*, opposé au statut personnel.

Le pays d'origine est celui de l'auteur pour les œuvres non publiées, celui de la première publication pour les autres.

« Publié », signifie « édité ». La représentation ou l'exposition n'est pas une publication.

Les auteurs d'un pays de l'Union publiant dans un autre pays de l'Union ont les mêmes droits que les nationaux (art. 5) ; de même pour les étrangers à l'Union, sauf que, si leur loi nationale protège mal les auteurs d'un pays de l'Union, ce dernier pourra restreindre sa protection envers lesdits étrangers (art. 6).

L'article 6 bis est une victoire de la Conférence de Rome. Il protège le *Droit Moral*, « indépendamment des droits patrimoniaux », et « même après leur cession ». Ce droit moral consiste en : droit de « revendiquer la paternité de l'œuvre », de « s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification... qui serait préjudiciable à ...l'honneur ou à la réputation » de l'artiste (1).

La durée du droit d'auteur est de 50 ans *post mortem*, mais chaque Pays peut la régler à son gré (art. 7).. Toutefois, sur ce point, une œuvre étrangère ne sera protégée que selon la durée de protection de son pays d'origine. C'est la seule disposition non-territoriale : mais il était impossible de protéger chez soi une œuvre étrangère qui ne l'est plus chez elle : c'est ainsi que les œuvres de Wagner sont tombées en France dans le domaine public trente ans après sa mort. « De sorte, dit Potu, qu'on n'a plus à consulter la loi du Pays d'origine que pour la *durée* de la protection, la durée la plus courte devant toujours prévaloir ». (2). Il en est ainsi si le Pays d'origine donne une pro-

(1) La délégation italienne, qui proposa cet article, voulait que soit reconnu, en plus, le droit pour l'auteur de décider *si et dans quelles conditions* l'œuvre doit paraître. Cette proposition n'a pas été votée. Certaines délégations demandaient, pour la T. S. F. un certain domaine public payant ou la licence obligatoire. (V. R. DE LEUSSE, op. c. p. 111 et s.).

(2) POTU. Ann. dr. commerc. 1913, p. 92. Quels seront, sur ce point, les rapports avec le Guatemala. La loi Guatémaltèque accordant la protection perpétuelle ? La question n'a pas été résolue, ni peut-être même posée ; mais il semble que la formule de Potu la solutionne.

tection courte. Mais si ce Pays ne protège pas du tout le *genre* d'œuvre en question, « le Pays d'importation (remarque encore Potu) qui la range parmi les œuvres littéraires et artistiques devra... la protéger pendant cinquante ans *post mortem auctoris*... » (1).

La mort du dernier collaborateur survivant est le point de départ de la durée (art. 7 bis rédigé à Rome). Le droit de traduction est réservé (art. 8).

Le droit d'exécution l'est aussi sans qu'il soit besoin de faire mention de cette réserve. L'article nouveau 11 bis, qui étend ce droit à la T. S. F., interdit de porter atteinte au *Droit Moral* et de diffuser sans rétribuer justement l'auteur (2).

Les « arrangements de musique » non autorisés sont compris (art. 12) dans les reproductions illicites.

Ici vient le fameux article 13 d'après lequel (alinéa 1^{er}) « les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser : 1° l'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement : 2° l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces instruments. ».

« Il s'agissait, a dit Potu, de protéger les auteurs, mais aussi les industriels contre la formation de monopoles aux mains de certaines firmes. On proposait la « *licence obligatoire* » (Allemagne)... » (3).

La licence obligatoire consiste en ceci : lorsqu'un auteur a autorisé une firme phonographique à enregistrer son œuvre, toutes les autres firmes peuvent l'enregistrer sans autre autorisation, à condition de payer un droit. Ce système est préconisé pour éviter les monopoles, et aussi parce qu'une seule firme ne suffirait pas à assurer le débit énorme d'un disque à succès. La France

(1) E. Poru, *idem*, p. 369.

(2) Ou bien l'auteur pouvait seul autoriser l'audition en T. S. F., — Ou bien il pouvait être protégé sans droit exclusif, — ou bien n'être pas protégé, ou l'être en partie.

Plusieurs délégations voulaient le *Domaine public payant*, sous prétexte que l'intérêt général doit primer l'intérêt particulier.

A quoi M. de Leusse répond que ce serait provoquer un grave déséquilibre que de « soumettre l'auteur au public, car il y va, pour le premier, de sa réputation et de ses moyens d'existence, et seulement pour le second, de la satisfaction d'un besoin particulier ».

...« L'élément principal du *droit moral*, dit-il aussi, ...consiste à posséder la maîtrise de la communication au public »...

Ainsi l'art. 11 bis veut sauvegarder le droit exclusif tout en admettant les restrictions voulues par certains Etats. — V. R. DE LEUSSE, *op. c.* p. 97 et s.

(3) *Ann. dr. Com.* 1914, p. 41.

qui rejette ce procédé, l'a fait écarter de la Convention de Rome. « Ces licences créent en réalité, dit M. Olgarnier, une catégorie de parias — les auteurs — qui seuls de tous les travailleurs, n'ont pas le droit de fixer eux-mêmes le prix de leur travail, pour la simple raison que chacun peut s'en emparer et qu'ils ne peuvent matériellement le défendre » (1).

Un alinéa 2 prévoit des réserves pour chaque pays dans l'application de cet article. On sait qu'en France, si la Loi n'a rien dit, l'usage est de priver les auteurs du bénéfice de cet article (sauf ceux qui, depuis cinq ans, ont pu réserver leurs droits). Cependant, Potu a très justement remarqué que « les Etats contractants ne pourraient pas, sous prétexte de régler les droits des auteurs unionistes, les supprimer en réalité. La protection établie par l'art. 13, al. 1^{er} est *obligatoire*. » (2).

La France a obtenu que cette disposition ne soit pas rétroactive, ce qui, très favorable à l'industrie, enlève tout espoir aux auteurs pour les droits qu'ils n'ont pas exercés et qui leur sont tardivement reconnus.

M. Delavenne remarque que l'alinéa 1^{er} dit « adaptation » ; il ne distingue pas entre l'*adaptation* des vieilles boîtes à musique et l'*édition* des nouvelles machines ; il importe, dit-il, de « protéger l'auteur séparément contre l'adaptation et contre l'édition » (3), remarque combien juste et qui montre à quel point le phonographe devait être distingué, juridiquement, des boîtes à musique.

L'article 14 réserve les droits d'adaptation cinématographique.

Pour introduire l'action en justice, le nom de l'auteur sur l'œuvre assure son identité ; c'est une présomption. Pour les anonymes, c'est le nom de l'éditeur. Le dépôt n'est pas exigé (art. 15).

« Toute œuvre contrefaite peut être saisie... » (Art. 16). Un alinéa 2 édicte que, dans les pays de l'Union, « la saisie peut aussi s'appliquer aux reproductions provenant d'un pays où l'œuvre n'est pas protégée ou a cessé de l'être ». L'arrêt Gruss Ricordi de 1887 avait été exactement en sens contraire.

Par l'article 18, la Convention « s'applique à toutes les œuvres qui, au moment de son entrée en vigueur, ne sont pas encore

(1) P. OLAGNIER op. c. I p. 73.

(2) *Ann. dr. Com.* 1914, p. 41.

(3) D'un art. de M. Paul ALLARD dans *l'Édition music. vivante*, juin 1928.

tombées dans domaine public de leur Pays d'origine par l'expiration de la durée de la protection. ».

Potu (1) remarque que cet article protégera les œuvres pour lesquelles les formalités légales n'avaient pas été effectuées, les œuvres nouvellement protégées, les droits dérivés d'adaptation, etc. — Seuls seront exclus de cette rétroactivité, *par disposition spéciale*, les malheureux et éternels musiciens, pour leur droit d'adaptation phonographique.

L'article 19 admet l'application de dispositions « plus larges » de certains pays; et l'article 20 les « arrangements particuliers » entre pays de l'Union.

Les articles suivants assurent le fonctionnement du « Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques ». Un article 27 prévoit, pour les Pays signataires, le « bénéfice » de « réserves » qu'ils devront toutefois signaler ; ce qui indique encore nombre de divergences. Renault avait dit de l'acte de Berlin : « Si nous avons l'Union, nous n'avons pas l'Unité » (2).

*
**

Une série de vœux furent adoptés par la conférence de Rome : sur la reconnaissance, par les législations, du droit moral après la mort, sur la délimitation des « emprunts licites », sur le « droit de suite », sur la preuve de la « date de création », sur la « protection des droits des artistes exécutants », enfin sur l'unification de cette Convention avec celle de Buenos-Ayres, dont nous allons parler.

*
**

Au retour de la Conférence de Rome, M. André Messenger, qui fut le musicien délégué, disait : « Nous ne revenons pas les mains vides. A Rome, les auteurs et compositeurs ont obtenu deux avantages considérables : 1° la reconnaissance du droit moral... 2° la durée du droit d'auteur... » (3). Et il se félicitait de ce que la licence obligatoire ait été « repoussée à la demande de la France, de l'Italie et de certains autres pays » (4). Et M. Grunebaum-Ballin ajoutait : « voilà pourquoi, si le xix^e siècle

(1) Op. c. 1914, p. 50.

(2) *Ann. dr. comm.* 1914, p. 51.

(3) *V. l'Edon music. vivante*, juin 1928.

(4) *Idem*.

a été, au point de vue des artistes, « le siècle des cessionnaires », le xx^e sera celui des Auteurs » (1).

*
**

Cependant, un rapport de M. Ernest Lémonon au Congrès international de la Société des Gens de Lettres en 1931 signalait les difficultés d'application. Les tribunaux, disait-il, « jugent, lorsque le débat s'agite entre nationaux, d'après les lois nationales, et, lorsqu'il s'agite entre nationaux et étrangers d'après la loi internationale que constituent les conventions intervenues » (2). On imagine les difficultés: non seulement conflit entre la loi nationale et internationale, mais interprétations diverses dans chaque pays de la Convention de Berne. Aussi, conclut-il, « les parties en cause n'auraient-elles pas plus de garantie devant les tribunaux internationaux spécialisés, capables de constituer à proprement parler une jurisprudence internationale » (3). Et c'est ce qui est étudié par divers groupements, notamment l'*Association littéraire et artistique internationale*, la *Confédération des sociétés d'auteurs et compositeurs* et autres, et qui fera l'objet d'un vœu.

*
**

La France, signataire dès l'origine de la Convention de Berne, a adhéré à l'acte de Rome le 21 décembre 1933. Elle maintient une « réserve » pour les arts appliqués à l'industrie, réserve déjà faite en 1908. Cet Acte est déclaré applicable dans les Colonies françaises et Pays de protectorat (4).

*
**

C'est grâce à la Convention de Berne révisée que la Société Edifo a gagné récemment devant la Cour d'Appel de Bruxelles un procès contre la Maison Edison de New-York. Cette maison avait publié et introduit en Belgique un certain nombre de disques du répertoire de l'Edifo. Le juge de première instance

(1) *Idem*, juillet 1928.

(2) *Chron. soc. G. de Lettres*, juillet-août 1931.

(3) *Idem*.

(4) Loi de ratific. en France: 24 juillet 1933 (*J. O.* 30 juillet 1933). — Décret de promulg. 21 décembre 1933 (*J. O.* 11 janvier 1935). — V. *Dr. d'Aut.* 1933, p. 132; 1934, p. 13; 1935, p. 3 et s. — V. S., L. ann. 1935-5-1473.

en ordonna la saisie et provoqua une expertise en vue d'estimer le dommage d'Edifo. En appel, la maison Edison s'appuyait sur la loi belge de 1886 et sur un arrêt de Cassation de 1907 qui, dans un cas analogue, n'avait pas admis la contrefaçon.

Mais, « attendu », dit la Cour de Bruxelles, « que depuis cet arrêt... est intervenue la Convention internationale de Berlin en date du 13 novembre 1908, approuvée par la loi belge du 9 juin 1910... », que d'autre part la législation interne n'apporte aucune réserve, « le fait de contrefaçon reproché aux appelants tombe sous le coup de cette Convention et de cette Loi. » (1).

*
**

Par contre, le Tribunal fédéral Suisse a admis que le tenancier d'un café de Genève avait le droit, ayant acheté des disques, même étrangers, de les faire entendre librement au public de son établissement, sans être soumis au droit d'auteur (2). Cet arrêt a été vivement combattu par la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs, comme formellement contraire à l'Acte de Berne révisé à Rome (3).

*
**

Citons brièvement les jugements rendus au sujet des œuvres des auteurs russes Rimski-Korsakow et Moussorgski exécutées en France et auxquelles il fut accordé le bénéfice de notre législation. L'ancienne loi russe étant abolie, la loi soviétique étant, sur ce sujet, assez obscure et flottante, et l'U. R. S. S. n'ayant pas adhéré à l'Union de Berne, il se posait là un problème très particulier. « Ces jugements, dit M. Albert Vaunois, sont un épisode intéressant dans l'histoire internationale du droit d'auteur. Ils accordent aux étrangers le bénéfice de notre législation nationale, sans restriction de durée, sans combinaison avec la loi étrangère dont ils ne tiennent aucun compte. » (4).

(1) Cour d'App. Bruxelles, 21 juin 1933. — *Dr. d'Aut.* 1934, p. 22.

(2) *Dr. d'Aut.*, 1934, p. 69: Trib. féd. 17 juillet 1933.

(3) *Dr. d'Aut.* 1935, p. 72.

(4) *Dr. d'Aut.* 1934, p. 30 (Les procès Bessel).

UNION AMERICAINE.

Une convention pour la protection du droit d'auteur, dans les Amériques seulement, a été signée le 10 août 1910 à Buenos-Ayres, précédée de quelques autres et suivie d'une révision à La Havane le 11 février 1928.

— « *La Convention de Montevideo* (Sud-Américaine) du 11 janvier 1889 n'a été signée que par sept pays sud-américains seulement ».

— « *La Convention panaméricaine de Mexico* du 27 janvier 1902 a recueilli dix-sept signatures, mais seulement huit ratifications. »

— « *La Convention de Rio de Janeiro*, 23 août 1906, a été signée par tous les pays américains... mais ratifiée seulement par sept... »

— « *La Convention de Buenos-Ayres* du 11 août 1910, a été acceptée par tous les pays américains... et ratifiée par onze seulement... »

— « *Quant à la Convention de la Havane, du 11 février 1928*, elle n'est actuellement ratifiée que par les républiques de Panama et de Guatemala... » (1).

Cette convention maintient les formalités de protection contre lesquelles lutte la Convention de Berne révisée; elle ne protège pas exactement les mêmes œuvres que celle-ci. Mais toutes deux concordent pour la reconnaissance du droit moral, pour le droit d'enregistrement phonographique, la durée de protection et d'autres points encore. Jusqu'à ce jour, cependant, les efforts faits par les associations artistiques et littéraires des deux continents pour les fusionner ont été vains. Actuellement, des études sont activement poussées aux Etats-Unis pour leur adhésion à l'Union de Berne et le Sénat Américain est saisi d'un projet Duffy (2).

(1) *Dr. d'Aut.* 1934, p. 50.

(2) Ces travaux sont exposés dans le *Dr. d'Aut.* 1934, p. 82; 1935, p. 59, 72 85 et s.
Le Canada adhère à la Convention de Berne, dès l'origine, comme dépendant de l'empire Britannique.

Actuellement, les sociétés d'auteurs (1) étudient la prochaine révision de la Convention de Berne, laquelle devait se tenir à Bruxelles en 1935 et sera retardée. Il semble que sera demandé le renforcement du droit moral, son exercice après la mort par les groupements professionnels, la connaissance des litiges par une Cour internationale.

(1) Notamment : Réunion de l'Assoc. lit. et artist. intern^{le} à Montreux-Caux, 30 janvier, 3 février 1935, et Congrès de la Conféd. intern^{le} des Soc. d'Auteurs et Compositeurs à Séville, 6-11 mai 1935.

DEUXIÈME PARTIE

LES FAITS

DEUXIÈME PARTIE

LES FAITS

CHAPITRE PREMIER

Histoire du droit d'autorisation et de perception du Compositeur de Musique

ANCIEN REGIME. — Anciennement, les artistes vivaient surtout de la munificence des rois et des grands. Bien que ce mode de rétribution fût aléatoire, on doit le tenir pour efficace et, si l'on en juge par les résultats, reconnaître que le « mécénat », — depuis Mécène lui-même — avait du bon. Pour la musique, ce ne furent pas seulement les largesses des Rois de France qui nous valurent les splendeurs de notre école musicale, mais aussi celles des cours provinciales, témoin cette fameuse école Bourguignonne des xv^e et xvi^e siècles que les Ducs protégèrent avec tant de goût (1), et toute la culture musicale qui se développait autour des cathédrales. Si certains personnages hébergeaient des artistes, tel cet évêque d'Auxerre, Pierre de Broc, au xviii^e siècle, dont presque toute la maison n'était composée que de musiciens, ceux-ci étaient plutôt pourvus de charges et fonctions; ainsi, les musiciens au xvii^e siècle ne vivaient pas des « pro-

(1) V. M. Maurice EMMANUEL, c. rendu du congrès de l'Assoc. Bourguign des Soc. Savantes, Chalon-s-Saône, 1934, p. 137.

duits » de leur musique, comme on dirait aujourd'hui, mais de leur charge, de leur maîtrise, de leur surintendance; et ils écrivaient pour les violons, le chœur, le théâtre ou l'orgue qui leur étaient confiés; ainsi, alors que Lully fournissait de musique l'Opéra, Lalande, Campra, Bernier et Gervais en pourvoyaient la Chapelle de Versailles, Nivers et Clérambault écrivaient pour la Maison de Saint-Cyr, les Couperin pour leur orgue de Saint-Gervais, Lebègue pour celui de Saint-Merry, et Lalande pour la Chambre et les soupers du Roi, etc... — sans compter tout ce qui s'écrivait dans les nombreuses maîtrises d'alors et que l'on commence à découvrir dans les bibliothèques.

On sait que les dédicaces, alors très en usage, étaient un discret appel de fonds, ces dédicaces où l'on ménageait si peu l'humilité du destinataire, où l'on gardait, après les avoir énumérées à loisir, « un silence respectueux sur toutes ses Eminentes vertus dans la crainte de ne pouvoir les Elever autant qu'elles le méritent » (1). Toutefois, « en donnant de l'argent aux compositeurs en échange de leurs œuvres, dit H. Lavoix, les personnages auxquels ils les dédiaient ne faisaient que payer les frais de publication. L'impression musicale était fort chère, et, alors comme aujourd'hui, il n'y avait que la musique légère, les chants à boire et d'amour qui fussent lucratifs pour les auteurs » (2). Puis, le rendement était variable. Annibal Gantez eut beau, en offrant une Messe à Mlle de Saint-Géran, lui dire : « ...je voudrais bien vous pouvoir offrir des Royaumes, car vous les mérités que trop... », il n'en eut que « trente pistoles de présent, tesmoins les meilleurs Chantres de la Sainte-Chappelle et de Nostre-Dame... » (3); et une autre fois qu'il fit un air pour Mme de Savoye, ce fut le « chantre » qui reçut seul les « cinquante demy-Louys » (4) de présent.

DEPUIS LA REVOLUTION. — Bref, à la Révolution, charges, maîtrises et gratifications cessèrent tout à coup, et la gêne des musiciens fut grande. « Grétry et Dalayrac, dit Boutarel, et beaucoup de leurs confrères n'avaient pas d'éditeur qui voulût courir le risque d'acheter à forfait leurs ouvrages, ils se contentaient de les exposer à l'étalage d'un libraire... Dalayrac ajoute

(1) Motets de BERNIER pour le Duc de Bourgogne.

(2) H. LAVOIX fils, dans *Revue de France*, T. 6, 1873, p. 38.

(3) Ann. Gantez: *l'entretien des musiciens*, p. 36 et 244 et 5.

(4) *Idem*, p. 251 et 2.

même qu'ayant déboursé vingt louis pour la publication de son premier ouvrage, en 1781, il restait encore à l'heure actuelle (en 1791) à découvert de cette avance. » (1). On sait que le théâtre de Paris payait mal et celui de province point du tout. Or, les deux décrets qui furent promulgués n'apportèrent que peu de réconfort à la musique, car si celui de 1793 prévoyait et punissait la contrefaçon musicale imprimée, celui de 1791 ne réglait que le théâtre, ne parlait que de « représentation », et le Code pénal de même. Le compositeur de musique non dramatique était pour l'exécution de ses ouvrages, complètement oublié et n'avait ni droit d'autorisation, ni droit de redevance. Les choses restèrent longtemps ainsi puisqu'on trouve dans l'ouvrage de Renouard cette page bien curieuse, où non seulement il constate cet état de choses, mais encore, il espère le justifier juridiquement :

« ...On reconnaîtra que l'exécution de la musique de domaine privé appartiendra incontestablement à toute personne qui l'exécutera gratuitement pour son instruction ou pour son plaisir.

« Doit-on aller plus loin, et conduire les déductions logiques du principe qui attribue à d'autres une exploitation exclusive, jusqu'à dire que l'exécution payante ne pourra jamais avoir lieu sans le consentement de l'auteur ? je pense que ce serait arriver à une conséquence exagérée.

« En effet, l'on ne peut méconnaître l'importance des deux considérations suivantes : l'une est que, dans toute exécution musicale, la part personnelle des exécutans est énorme ; et que l'intérêt des auditeurs s'attache, soit à la position particulière de ces exécutans, soit au degré de leur talent, non moins qu'au mérite de la composition elle-même. L'autre considération est que l'exécution payante, soit isolée, soit dans un concert, ne fait perdre, ni acheteurs à la musique publiée, ni auditeurs à l'auteur s'il veut exécuter lui-même sa musique, ou la faire exécuter par des artistes de son choix » (2). C'est ainsi, « à moins, toutefois (ajoute-t-il) qu'il ne s'agisse d'exécution sur un théâtre par représentation dramatique ; car il y a

(1) BOUTAREL dans : *le Ménestrel*, 6 sept. 1885.

V. : « Réponse de DALAYRAC à MM. les Directeurs de spectacle, réclamant contre deux décrets de l'Assemblée N^{le}... » lue le 26 décembre 1791 au comité d'Instruction publique. — (Archives Opéra cart. 2-187, liasse Nutter), p. 10.

(2) RENOUD, op. c. II, p. 70.

lieu d'appliquer alors une prévision spéciale de la loi » (1). Ce cas étant mis à part, « *je laisserais donc ainsi, dit-il, les musiciens exécutans tirer profit pécuniaire de la propriété d'autrui.* » (2). On ne peut être plus clair; il insiste: « Le Code pénal punit les éditions illicites et les représentations illicites. *L'exécution musicale n'est ni une édition, ni une représentation* » (3). Il établit même que la musique de théâtre jouée au concert demeure également libre de toute autorisation et redevance, et qu'il serait abusif d'assimiler le lieu d'exécution (une salle de concert) à un théâtre. En ce sens, un jugement du Tribunal de commerce de Paris du 21 janvier 1835, confirmé par la Cour royale le 16 février 1836, dit « que, si la musique manuscrite ne peut être exécutée qu'avec le consentement de l'auteur, *la musique gravée peut être exécutée en public sans le consentement de l'auteur, même dans les concerts publics et payans, et à charge toutefois d'indiquer le nom de l'auteur dans les annonces et affiches* » (4).

Il ne faut pas chercher ailleurs la raison pour laquelle la musique pure disparut à peu près de France à cette époque : il est certain que si Beethoven a pu, péniblement, vivre de sa musique, un compositeur français non-dramatique n'y devait pas songer. Peu nombreuses étaient en outre, alors, les fonctions musicales, — à la Cour, au Conservatoire... et périodiquement bouleversées par les révolutions. Castil-Blaze pouvait écrire en 1832 : « La plupart des musiciens de Paris meurent de faim : je le dis sans figure, cette maladie en a déjà tué six. » (5). Et il ajoute : « La musique est privée de toute protection, et pourtant on accorde cinq ou six cent mille francs à la peinture, à la sculpture, pour acheter ou faire exécuter des tableaux, des statues, dont l'inutilité n'est pas moins démontrée que l'inutilité des symphonies de Haydn et de Beethoven, des opéras de Mozart et de Rossini » (6). Et cette phrase qui demeure si tristement actuelle : « *Pourquoi refuser à la musique ce que l'on accorde si libéralement aux autres arts ? Croirait-on que le talent d'un Mozart ou d'un Chérubini fût inférieur à celui d'un Raphaël ou d'un Canova* » (7). La

(1) *Idem.*

(2) *Idem.*, p. 71.

(3) *Idem.*

(4) DALLOZ, 1835-3-69 et 1836-2-45. V. RENOARD, II, p. 73.

(5) CASTIL-BLAZE : *Chapelle-musique des rois de France*, p. 259

(6) *Idem.*, p. 272.

(7) *Idem.*, p. 273.

fondation des sociétés de perception des droits amena peu à peu une amélioration à ce funeste état de choses.

SOCIÉTÉS DE PERCEPTION. — La Société des Auteurs dramatiques prit sans doute naissance chez Beaumarchais en 1777 alors qu'il avait prié tous les auteurs dramatiques « d'agréer sa soupe » (1). Nous savons par Renouard et quelques vieux procès, que le musicien dramatique se trouvait compris parmi les dramaturges protégés par la loi. Nous savons aussi par Dalayrac qu'il éprouvait beaucoup de peine à percevoir de maigres droits tant pour l'édition que la représentation : « J'observerai, écrivait-il, que ces marchés sont ordinairement faits à vil prix, parce que les contrefacteurs ne manquant de s'emparer du premier exemplaire de l'ouvrage, pour le contrefaire, les libraires ne donnent quasi-rien d'une pièce de théâtre, quelque succès qu'elle puisse avoir. Cela est si vrai, que M. Marsolier, auteur de *Nina*, vendit un jour sa pièce devant moi, à M. Brunet, libraire, autant que je puis me le rappeler, pour quarante ou cinquante livres, payables, non en argent mais en livres dans sa boutique » (2).

« La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques » ne fut toutefois réellement établie que le 18 novembre 1837 par un acte passé devant notaire. Plusieurs fois modifiés, les statuts actuels courent depuis le 1^{er} mars 1929. L'objet de la Société est (article 4) : « 1° la défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales... etc...; 2° la perception des droits...; 3° la mise en commun de partie des droits perçus; 4° la création d'un fonds de secours au profit des différentes catégories d'associés, de leurs veuves, héritiers ou parents; 5° le service au profit des *Sociétaires* de pensions et au profit des *Sociétaires-adjoints* et des *Stagiaires-professionnels* d'allocations... (etc.); 6° la création d'un fonds commun de bénéfices partageables; 7° et d'une manière générale, la défense des intérêts matériels et moraux des Auteurs et Compositeurs Dramatiques de toutes catégories, ou de leurs ayants-droit » (3).

Les compositeurs non-dramatiques ne pouvaient songer à créer une société de ce genre jusqu'au jour où un soudain

(1) V. OLAGNIER, I. 185.

(2) « Réponse de M. Dalairac... »

(3) V. Statuts, au Siège de la Soc., 9 et 11, rue Ballu, Paris.

revirement de la jurisprudence, sur une question très mince de place gratuite (1), leur fit entrevoir la possibilité de s'unir pour défendre leurs droits si longtemps méconnus. La « *Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique* » établit ses statuts par acte passé devant M^e Halphen, notaire à Paris, entre le 30 janvier et 28 février 1851, plusieurs fois modifiés et déposés finalement en l'étude de M^e Lainé, notaire à Paris (1928). L'objet de cette société est : 1° La perception des droits d'auteurs non dramatiques en France et Colonies et à l'étranger; 2° la mise en commun d'une partie de ces fonds; 3° l'attribution de pensions et allocations; 4° la défense des intérêts matériels et moraux des membres et de leurs ayants-droit (2). Cette société, qu'on nomme plus brièvement la SACEM, est donc, comme sa sœur aînée, mandataire de ses membres qui expriment leur volonté en des Assemblées générales statutaires. Elles n'ont pas directement de droits sur les œuvres de leur répertoire, bien que, (nous le verrons à propos des contrats) les auteurs leur abandonnent une partie notable de leurs droits sous forme de mandat. Ces sociétés exercent donc le droit d'autorisation et le droit de redevance de leurs membres dans les limites établies par la loi. Ces limites, que la loi déplace de temps en temps sont, on le sait, comme une barrière entre deux domaines ennemis, deux forces affrontées, qui sont « la durée de protection » et « le domaine public. ».

DUREE DE PROTECTION. — La durée de protection fut très variable. Rappelons que sous la loi de 1791, elle fut de cinq ans *post mortem* pour le droit de représentation ; sous celle de 1793, de dix ans pour l'édition. Le décret de 1810 sur l'imprimerie donnait le droit de reproduction viager à l'auteur et sa veuve et après elle aux enfants pendant vingt ans, sauf si l'auteur était dramatique ou musicien. La loi du 3 août 1844 donnait tout droit pendant vingt ans après la mort aux veuves et enfants des dramaturges seuls. La loi de 1854, revenant au système de 1810, accordait, tant pour l'édition que la représentation, et pour tous les arts, un droit viager à l'auteur et à sa veuve, et trentenaire pour les enfants ; les autres héritiers, à défaut d'enfants, n'auraient donc eu que dix ans de jouissance. La loi du 14 juillet

(1) V. CHARTIER, p. 172.

(2) V. Statuts, au Siège de la Soc., 10, rue Chaptal, Paris.

1866 vint dénouer cet enchevêtrement et unifia la survie du droit d'auteur à cinquante ans; elle trouva moyen toutefois de laisser subsister un sujet de discussion (nous l'avons vu) sur la question du régime de communauté. Et, à part une petite porte ouverte sur une espérance fragile de droit moral, la Cour de Cassation s'est décidée sur cette question contre les auteurs (1). « Force nous est de constater, dit bien justement M. Oagnier (2), que, jusqu'ici, les auteurs finissent presque toujours par avoir tort devant elle. ».

C'est ici le lieu de remarquer que la loi est en rapport exact avec les faits que nous avons exposés au sujet des *droits d'exécution* du compositeur de musique pure, jusqu'en 1844 inclus, la loi ne lui en accorde aucun. Il n'a de droits que sur son manuscrit, et encore les droits les plus restreints, comme le spécifie un avis du Conseil d'Etat du 23 août 1811 et la loi même de 1844 (pour les non-dramatiques). Dès qu'il a vendu son manuscrit de musique pure, il n'a plus rien à attendre, que la gloire problématique. Si la loi de 1854 prend la peine de nommer les compositeurs de musique, c'est à n'en pas douter qu'entre temps le revirement de jurisprudence et la fondation de la SACEM avait attiré les regards sur eux, et Rouher, dans l'exposé des motifs, nomme avec sympathie les familles de Chérubini, Berton et Boïeldieu (3).

Mais à propos des droits du compositeur sur son manuscrit, une autre remarque s'impose, au sujet de l'usage, déjà établi à cette époque parmi les musiciens, de céder leur musique à l'éditeur d'une façon définitive.

Et c'est pour cette raison, comme l'explique fort bien M. Chartier (4), que la Société de perception des droits comprend, avec les auteurs, les éditeurs; ceux-ci étant acquéreurs définitifs des œuvres, les compositeurs ne pouvaient songer à exercer un droit quelconque sur elles sans leur concours. Telle est la raison de cette association de droits en apparence opposés.

DOMAINE PUBLIC. — Bref, tôt ou tard, l'œuvre se détache de la famille de l'auteur et tombe dans le « Domaine public ». La Doctrine a, on l'a vu, expliqué et justifié ce résultat : non pas

(1) V. plus haut aff. Lecocq.

(2) Op. c. II, p. 26.

(3) V. WORMS, op. c. II., p. 196.

(4) Op. c. p. 174, note.

sans peine, car les tenants les plus fermes du concept de « propriété » avaient pour eux de forts arguments en faveur de la perpétuité du droit d'auteur. Sans reprendre cette discussion doctrinale, et puisque ce chapitre est consacré aux « faits », remarquons que ce sont bien des questions de faits qui ont réellement écarté la perpétuité, et instauré le domaine public.

L'argument si judicieux de Napoléon I^{er} qui triompha au Conseil d'Etat le 2 septembre 1808, est d'ordre absolument pratique : « Une propriété littéraire, dit-il, est une propriété incorporelle qui, se trouvant dans la suite des temps et par le cours des successions, divisée entre une multitude d'individus, finirait en quelque sorte par ne plus exister pour personne ; car, comment un grand nombre de propriétaires, souvent éloignés les uns des autres, et qui, après quelques générations, se connaissent à peine, pourraient-ils s'entendre et contribuer pour réimprimer l'ouvrage de leur auteur commun ? » (1).

Mais une fois l'œuvre tombée des mains des héritiers de l'auteur, en quoi consiste ce domaine du public ? Le public a, théoriquement, le droit d'exécution et d'édition ; mais il ne peut changer le titre de l'œuvre, ni le nom de l'auteur ; (à cet égard, il n'y a guère que les mélodies anonymes du moyen-âge qui soient exemptes de cette contrainte). Le public peut de moins en moins modifier l'œuvre sans se heurter au « droit moral » ; Harmand proposait même à la Société d'études législatives en 1908 d'instituer une dévolution du droit moral pour surveiller même après les cinquante ans, après l'extinction de la protection légale normale, l'intégrité des reproductions ; « aussi longtemps qu'on édite un auteur, disait-il, aussi longtemps se pose la question de l'intangibilité de son œuvre » (2). La liberté du domaine public est donc assez rare en musique ; les œuvres anciennes sont souvent « revues », les basses sont « réalisées », l'orchestration est reconstituée, les vieilles partitions ne l'offrant qu'incomplète, les paroles sont traduites (Bach, Beethoven, etc...), tout cela par des auteurs contemporains, du domaine privé. En outre le public passe par les exigences du théâtre ou de l'éditeur, ce qui faisait dire à M. Léon Bérard : « Les œuvres tombées dans le domaine public n'appartiennent pas au public : elles appar-

(1) V. D. P. 78-2-138 dans concl. de l'av. gén. Choppin d'Arnouville.

(2) *Bul. soc. d'ét. législ.*, 1908 n° 3 et 4, p. 226.

tiennent à la librairie, au théâtre, à la photographie, au cinéma » (1).

Ainsi, le Domaine public donne au public assez peu de chose : son effet le plus certain, et qui ne manque pas est celui-ci, — toujours le même : priver la famille de l'auteur de tous ses droits au profit de tiers...

« Le domaine public, où un laps révolu de cinquante ans précipite la propriété des ouvrages de l'esprit, en désaccord avec l'hérédité vulgaire, ne peut pas avoir été créé, au profit particulier d'un corps, le plus honorable, de spéculateurs... Auxquels le présent confère un droit, supprimé pour la famille, de fils exclusif du génie... »

C'est Stéphane Mallarmé (2) qui expose ainsi le problème.

« Ainsi la loi ne supprime pas l'hérédité, par la raison qu'elle ne peut, l'héritage déviant aux mains d'un tiers, ou de plusieurs exempts de titres; mais elle propose de l'interrompre.

« — Pour opérer un transfert.

« Au profit de qui, certainement, cela aura lieu, sans intrusion. Vous entrevoyez ici les légataires idéals, substitués à la filiation directe ou par le sang. Il y a au surplus, dans le cas littéraire, la particularité que l'auteur illustre n'a pas joui toujours, en son vivant, ni les siens, de rémunération. L'avantage, s'il lui fut soustrait, va, cette fois, à ceux qui continuent, fils lointains, sa pensée... » (3). Et Stéphane Mallarmé va nous proposer le « Domaine public payant ».

DOMAINE PUBLIC PAYANT. — Le Domaine public payant est — ou serait — une institution permettant de percevoir une taxe sur les œuvres du Domaine public, et d'en répartir les produits entre les familles des auteurs et des caisses littéraires et artistiques. L'œuvre demeurerait dispensée du droit d'autorisation, elle pourrait être publiée librement, mais à charge de cette taxe minime qui ferait que les produits, s'ils subsistent après cinquante ans, seraient utiles aux familles d'auteurs et aux arts, en même temps qu'à des exploitants habiles (4).

Le Domaine public payant est désiré depuis toujours. Le rapport de Champagny pour le décret impérial de 1806 le réclamait

(1) Cité par M. OLAGNIER, I, p. 66.

(2) *La Musique et les Lettres*, p. 13.

(3) Stéphan. MALLARMÉ, *idem*, p. 19-20.

(4) V. l'ouvrage de M. Jean VILBOIS. *Dr. d'Aut.*, 15 septembre 1929.

déjà, pour que le gouvernement pût accorder sur son profit « des récompenses, des retraites, des pensions à l'homme de lettres, à l'auteur, des secours à ses enfants... » (1). C'est un peu cela, ce décret impérial du 29 avril 1811, qui établit un droit sur les ouvrages du Domaine public, droit affecté aux dépenses de la direction générale de l'imprimerie et de la librairie (2). La Commission la Rochefoucauld en 1826 l'avait compris dans ses projets (3), (droit pour la famille, et droit pour une caisse des lettres et des arts). Le projet Walewski l'instituait en 1854, voyant là une forme de la perpétuité (4). Victor Hugo en fut partisan, à condition d'une rétribution très faible (5).

Boutarel rapporte qu'à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, une délibération du 19 janvier 1858 établit une redevance même sur les ouvrages du domaine public, en faveur des héritiers en ligne directe et du capital social ; une clause des traités avec les théâtres, mit en pratique courante cette décision, et la jurisprudence accepta le fait. « Envisagée d'un peu haut, dit Boutarel, cette taxe établie sur des œuvres que la loi exempte de toute redevance n'est-elle pas une sorte de défi jeté au législateur qui a voulu que la propriété intellectuelle fût temporaire ? Les cours souveraines ne l'ont pas pensé... » (6).

Le Domaine public payant fut étudié à la Société d'études législatives, le 9 avril 1908. Mack transmettant un vœu de la Société des Gens de lettres, proposait une prolongation du droit à quatre-vingts ou cent ans, au profit des héritiers directs ou des cessionnaires de ceux-ci, et, à leur défaut, de sociétés d'auteurs (7). Mack lui-même, préférerait un système n'excluant pas les collatéraux et attribuant le droit d'auteur aux héritiers « tant qu'ils sont connus, tant qu'ils se révèlent... » la perception étant faite par des sociétés reconnues d'utilité publique. (8).

Le 22 avril 1920, un amendement de M. Durand Béchet propose cette institution. Le projet Plaisant de 1921 y revient encore (9).

(1) V. RENOARD, I, p. 348.

(2) *Idem*, I, p. 407.

(3) Séance du 23 janvier 1826.

(4) WORMS, II, p. 215 et 256.

(5) V. sa lettre à Hetzel, dans OLAGNIER, I, p. 69.

(6) Dans *Le Ménestrel*, 13 septembre 1885.

(7) *Bul. soc. d'ét. législ.*, 1908, nos 3-4, p. 231.

(8) *Idem*, p. 231-32.

(9) V. CHARTIER, p. 60.

M. Pierre Rameil demande, pour la loi du budget de 1922 l'institution d'une caisse nationale des lettres (1).

Les artistes s'en occupent eux-mêmes. Voici, à titre de curiosité, la suggestion de Stéphane Mallarmé :

« L'Etat ne doit se désintéresser, entièrement, d'une source, très pure, d'honneur national, et il n'est pas à même d'y employer les deniers publics. Voilà, indiqué, un joint...

« La taxe, légère, prélevée sur les rééditions même scolaires, suppose la comptabilité d'un bureau spécial annexé, s'il le faut, au Dépôt des livres que possède le ministère de l'Intérieur. N'en préférez-vous pas, décorativement ou pour une signification plus belle, la place dans le palais même du livre, à la Bibliothèque Nationale ?

« Le rendement doit atteindre les débutants, par le soin de littérateurs, leurs aînés, représentation impartiale du passé. Soit en forme de prix décernés pour des travaux notoires, ou de facilités à la publication d'ouvrages manuscrits. L'usage n'est pas si étranger à l'académie, dans le premier cas, du moins, que cette assemblée ne semble désignée pour l'étendre au second. Le haut rouage est là ; ou peut se remplacer par un comité au recrutement simple.

« Le seul mauvais vouloir opposable, par qui — quelques lésés ? fera défaut, parce que vraiment ils ne sont pas... » (2).

*
**

La question en est là ; aucun projet n'a abouti. Nous verrons, à propos des contrats, comment les sociétés de perception pratiquent une sorte de Domaine public payant.

*
**

DEPOT. — Une des exigences de la loi que nous mentionnerons pour l'histoire est la formalité du *Dépôt légal*.

Le dépôt de quelques exemplaires d'une publication était déjà prescrit dans les ordonnances du 8 décembre et du 17 mars 1537 (3), à vrai dire dans un but de surveillance des textes.

(1) *Idem*.

(2) Stéph. MALLARMÉ, op. c., p. 21-22-23.

(3) V. RENOARD, I, p. 42 et 44.

L'édit de 1617 prescrit de déposer deux exemplaires à la bibliothèque royale, celui de 1704, neuf exemplaires. La loi de 1793 exigeait le dépôt de deux exemplaires à la Bibliothèque Nationale ou au Cabinet des estampes, faute de quoi on n'était pas admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs. Cette condition dura jusqu'à nos jours. Le décret du 5 février 1810 porta le nombre à cinq, lequel fut ramené à deux le 26 janvier 1828. Enfin la loi du 29 juillet 1881 exigeait, pour la musique, le dépôt de trois exemplaires, sous peine d'amende. La jurisprudence en a exempté les discours (affaire Lacordaire).

Actuellement le dépôt légal n'a plus de sens judiciaire (1), il n'est plus une condition nécessaire à l'existence ou à l'efficacité du droit d'auteur. La disposition de la loi de 1793 à son égard a été abolie par la loi du 19 mars 1925 ; l'article 18 de cette loi dit que le dépôt n'a plus « qu'une valeur purement déclarative de droits » (2). Cependant il est encore imposé sous peine d'amende. Il doit être, pour la musique, de deux exemplaires, dans les trois mois.

*
**

Il ne faudrait pas croire que la naissance de la SACEM ait donné d'emblée aux compositeurs le moyen de vivre. Elle a lutté et lutte encore contre un public habitué à considérer comme siennes les œuvres musicales, et qui tient bien souvent encore le paiement du droit d'auteur pour un impôt supplémentaire et fort désagréable. Ainsi la musique de concert fut-elle lente à reparaitre en France, et la vie d'un Berlioz n'est-elle qu'une lutte pour l'y ré-adapter. Seul le théâtre permettait au musicien de vivre, et c'est ce qui expliquerait cette énorme production théâtrale française du milieu du XIX^e siècle, musique superficielle souvent et à succès facile, d'autant plus aimée d'un public frivole que d'admirables chanteurs la faisaient mieux briller. Certains compositeurs, comme Adam et Offenbach, furent même mêlés à des entreprises de direction de théâtres. La musique scénique du second empire fut souvent légère; peut-être faut-il voir là une des raisons pour laquelle les lois de cette époque ne la prirent pas au sérieux.

(1) V. *Dr. d'Auteur*, mars 1935, p. 36.

(2) V. Raymond WEISS, dans *Bull. législ., comp.* 1932-33, p. 274.

MUSIQUE ENREGISTREE. — Un secours inespéré aurait pu être porté à la musique pure par la musique mécanique : cette occasion a été manquée comme nous l'allons voir.

L'affaire Debain (1) avait amené la jurisprudence à considérer l'enregistrement sur boîtes à musique ou instruments analogues comme une « contrefaçon ». Les airs ne pouvaient être enregistrés que s'ils étaient acquis par l'enregistreur. La Suisse, à propos d'un traité de commerce, fit facilement comprendre à la France le tort que ferait à son industrie une telle exigence. Le Gouvernement français promulgua la loi de 1866 d'après laquelle ces enregistrements sont libres et ne constituent pas une contrefaçon. Il ne s'agissait bien entendu, pour ces appareils à planchettes et à chevilles, pour ces boîtes et dessous de plats à musique, où un peigne métallique s'efforce à démêler les cheveux ras et durs d'un cylindre tournant, que de musique sans paroles et d'airs très courts.

Mais peu après devait surgir l'invention du phonographe, puisque le brevet d'Edison est de 1877 (2). Et c'est alors que l'on vit cette chose inouïe dans l'histoire de la musique : cette loi si exceptionnelle, si spéciale, si injuste même de 1866 fut considérée comme s'appliquant au phonographe ; cet instrument prodigieux, qui rend distinctement les timbres de tous les autres instruments, qui émet la voix humaine parlée ou chantée fut assimilé aux boîtes à trois airs qui n'ont que le pauvre son, toujours le même, de leur humble mécanique. Et cette assimilation fut faite pour dépouiller entièrement les auteurs de tous leurs droits non plus sur un petit motif de gavotte ou de valse, mais sur des œuvres entières, orchestrales, vocales... Et pour que le sacrifice de la musique fut complet, il fut décidé (3) que l'enregistrement des paroles seulement serait contrefaçon, et soumis rigoureusement à autorisation et paiement de droits.

*
**

Cependant, en 1908, la Convention de Berne, révisée à Berlin, prévoit le droit de l'auteur sur toute musique enregistrée. Or, ce ne sera qu'en 1917 que la France, comme suite à cette convention, abrogera la disposition de 1866 et se donnera une

(1) V. plus haut, p. 93.

(2) V. Marc ESCHOLIER, op. c. p. 13.

(3) Affaire Enoch ci-dessus.

loi sur la musique enregistrée. Et quelle loi ! elle mécontente tout le monde, et son abrogation est constamment demandée. Elle laisse exempts de droits tous les morceaux enregistrés avant sa promulgation ; ce qui frappe, outre les pauvres auteurs, les éditeurs acquéreurs de tous droits. On imagine l'énorme quantité d'enregistrements faits pendant les neuf ans de retard de cette loi malheureuse. Aussi, lorsqu'elle édicte que la liste de tous les airs enregistrés devra être fournie dans les deux mois et publiée à l'*Officiel*, on se représente l'impossibilité de la chose. Quelle dimension d'encyclopédie aurait eu cet *Officiel* ! En outre la loi ne prévoit nullement le sort des compositeurs ayant traité avec des éditeurs-papier ; quels seraient leur droit sur leur œuvre enregistrée d'après les traités d'aliénation totale que les musiciens ont coutume de consentir ?

En fait les éditeurs-papier faisaient enregistrer les œuvres de leur répertoire (1), sans s'occuper des auteurs, et percevaient les droits. Pour mettre fin à cet état de choses, des pourparlers furent entrepris, notamment par l'entremise de l'Union Syndicale des Compositeurs de musique.

UNION SYNDICALE. — « Les Compositeurs de musique, dit le procès-verbal de constitution de ce syndicat, réunis à la « Closerie des Lilas » ...le 15 novembre et le 17 décembre 1919, considérant qu'en dehors de multiples associations musicales de tous genres, il n'existe aucun organisme corporatif chargé de la défense, au point de vue économique et social, des intérêts professionnels des Compositeurs de musique, ont décidé la création d'un Syndicat régi par la loi du 21 mars 1884, et ont élaboré les statuts de l'*Union syndicale des Compositeurs de musique*... »

Cette union a pour but de défendre « sur le terrain économique et social » les intérêts des compositeurs — d'étudier les projets relatifs à la musique — de « resserrer les liens de solidarité » des musiciens, — de constituer diverses « organisations coopératives »...

Le président fut Vincent d'Indy. Les vices-présidents, MM. Grovlez, Ravel, Roussel et Florent Schmidt, le secrétaire général M. Carol Bérard.

Un remarquable rapport de MM. Carol Bérard et Gabriel Grovlez, présenté en 1921 au Congrès national du livre, exposait la situation difficile du compositeur de musique :

(1) Sauf celles enregistrées librement avant 1917.

« ...Les frais de copie d'une symphonie s'élevaient, avant guerre, à environ 1.200 ou 1.500 francs ; on touchait une quinzaine de francs de droits d'auteur !... Et ce sont les privilégiés, ceux qui, parmi nous, obtiennent de voir s'ouvrir devant eux les portes des grands concerts. »

Sans compter sur le secours de l'Etat ou de la Ville, le rapport souhaitait « de voir se transformer les rapports existant actuellement entre les compositeurs et les éditeurs ». Et l'union Syndicale rédigeait un contrat-type excluant l'abandon total de la propriété, en usage constant dans la musique.

« Actuellement, dit encore ce rapport, le compositeur cédant tous ses droits — notamment celui de transcription pour « boîte à musique » — ne perçoit rien sur le bénéfice résultant de l'enregistrement au phonographe, le phonographe étant juridiquement considéré comme une « boîte à musique ».

Le rapport souhaitait encore voir s'améliorer les méthodes commerciales de la musique, par, notamment, l'abaissement des prix de revient.

*
**

Des pourparlers furent donc engagés entre la Chambre syndicale des Editeurs, le B. I. E. M. (Bureau International de l'Edition mécanique) et les groupements de musiciens, Chambre syndicale et Union syndicale des compositeurs, par l'entremise, si éclairée de MM. Moignard et Carol-Bérard (1). Il s'agissait entre autres choses d'obtenir des éditeurs un pourcentage, en faveur des compositeurs, sur les revenus de leurs œuvres déjà enregistrées sur disques. Les éditeurs offraient, en chiffres ronds, aux auteurs, environ vingt pour cent de ces revenus. Certains auteurs furent toutefois choqués de l'insuffisance de cette part. Il semblait déjà de leurs œuvres, exploitation si imprévue, faite sans leur avis, et qui ne plaisait pas à tous, aurait dû leur procurer un partage au moins par moitié des redevances. Certain maître réclamait la totalité, mais la Chambre syndicale des Editeurs considérait l'éditeur comme possesseur définitif des droits sur le disque, et le pourcentage qu'il accorderait ne serait qu'à titre bénévole, sans abandon d'aucun droit (2).

(1) V. *Ed^m music. vivante*, août 1929, et ESCHOLIER, op. c. p. 102.

(2) V. ces débats dans *l'Edition musicale vivante*, août 1929, sous la signature de M. Paul Allard.

Comment le droit moral put-il être à ce point refusé aux musiciens ? Comment ne fit-on point connaître aux éditeurs le droit inaliénable de surveillance et d'intangibilité de l'œuvre ? Comment les éditeurs ne sentirent-ils pas qu'un disque est une réalisation, qu'elle peut être mauvaise, que l'auteur vivant ne peut pas ne pas être convié à la juger ? Sans oublier le dommage que peut ressentir la musique supérieure à tomber, par disque, dans un milieu mal préparé à la comprendre, et combien la réputation de son auteur peut en souffrir... Enfin, tout simplement « comment Meilhac et Halévy et tous les compositeurs de l'époque, disait M. Paul Allard, auraient-ils pu vendre à leurs éditeurs il y a quarante ans, une marchandise qui n'existait pas et qui est, d'ailleurs, sous-exploitée par un tiers ?... » (1). Bref les débats se prolongèrent et un comité de trois jurisconsultes siégeait auprès de la Direction des Beaux-Arts (2).

*
**

Sur ce arriva le procès Dame Halévy... contre Rouart Lerolle et autres, procès qui fut perdu, comme on sait, par les auteurs, devant la Cour de Paris le 1^{er} Mai 1925. Ici se place la publication de quatre articles dans le journal *Le Temps* (3), articles dont l'importance, la qualité, le retentissement dépassent de beaucoup la mesure d'une information de Presse: « Les serfs mal affranchis » de M. Grunebaum-Ballin sont l'œuvre d'un éminent juriste et ami des Arts qui expose de la façon la plus claire le problème ardu de l'édition en présence des inventions modernes. Sous forme d'un aimable dialogue entre un compositeur et un éditeur cultivé, nous y lisons les difficultés, les arguments, et les vœux de chacun. M. Grunebaum Ballin s'appuie surtout sur le décret-loi du « Marchandage », du 2 mars 1848 (4), d'après lequel « l'exploitation des ouvriers par des sous-entrepreneurs ou *marchandage est abolie* ». Le marchandeur, dit-il, est « celui qui

(1) *Idem*.

(2) V. ESCHOLIER, p. 103.

(3) 4, 5, 6, 8 octobre 1929.

(4) Sur l'interprétation jurisprudentielle de ce décret-loi, cfr. Cass. Chambres Réunies 31 janvier 1901, S. 1902-1-157. En fait, il est rare que les tribunaux, mis en présence d'un cas concret, reconnaissent l'existence des caractères que présente à leur avis, le marchandage puni par le décret de 1848. Dans l'arrêt susdit, la C. Cass. exige, pour que le marchandage soit punissable, un préjudice subi par l'ouvrier. M. J. A. Roux, en note, expose que cette opinion est peu en rapports avec la lettre et l'histoire du Décret de 1848.

réalise tout son gain en achetant le travail humain d'un côté pour le revendre de l'autre, sans avoir besoin ni d'une aptitude professionnelle quelconque, ni de capitaux, sans jouer aucun autre rôle que celui de simple intermédiaire ». — Ainsi en est-il à son avis, lorsque l'éditeur, « au lieu de mettre lui-même l'ouvrage en valeur, par le mode de publication correspondant à la profession qu'il exerce, au lieu d'engager dans cette entreprise son activité propre, sa technique professionnelle, ses capitaux, n'est qu'un courtier et rétrocède à un tiers le privilège exclusif de telle ou telle forme de l'exploitation de l'œuvre complètement étrangère à son métier personnel moyennant une prime avantageuse qu'il perçoit sans effort et sans risque » (1). Tel est à son avis l'acte par lequel les éditeurs donnent à enregistrer les œuvres de leur répertoire sans avertir les auteurs et sans leur rétrocéder aucun droit. Après un coup d'œil sur les rétributions infimes de certaines œuvres célèbres, et les énormes produits des disques, M. Grunebaum-Ballin montre en un raccourci saisissant la faiblesse du prétendu titre de « propriété » des acquéreurs, l'évolution de la notion du droit de l'auteur, et la portion inaliénable qu'on ne peut plus lui refuser; c'est plutôt à une « concession » comme l'Etat en accorde — qu'il faudrait comparer l'acte de transmission du droit d'auteur, « ce droit qui n'a pas sa case dans les cadres du Code civil... » (2) et l'acquéreur est « non un acheteur, comme en cas de vente d'un meuble ou d'un immeuble, mais un concessionnaire, pendant un temps limité, d'un privilège d'exploitation » (3). Or ce privilège ne peut s'étendre au-delà de l'exploitation de l'acquéreur. Si on cède un livre à un industriel qui imprime en français cet industriel ne peut céder le droit d'imprimer ce livre en tchèque.

L'éditeur proteste, en mettant en avant ses risques, et la force exécutoire des contrats. L'auteur riposte que la loi s'est montrée très large pour interpréter des contrats que de nouvelles conditions économiques ont rendus impossibles ou trop onéreux. Il ajoute que les bénéfices matériels ne sont pas seuls en jeu, le droit moral exige que l'auteur soit appelé à autoriser la mise en disque de son ouvrage; et il cite un musicien qui a relevé dans une de ses œuvres, enregistrée sans son assentiment, *près de*

(1) *Le Temps*, 4 octobre 29.

(2) *Idem*, 6 octobre.

(3) *Idem*.

vingt altérations ou suppression (1). Et il propose une loi qui déclarerait d'ordre public un contrat-type réservant le droit inaliénable, le droit moral et la juste rétribution des auteurs.

*
**

Quelques mois après, la Cour de Cassation rendait l'arrêt du 10 novembre 1930. Les pourparlers entre auteurs et éditeurs furent donc rompus. Ceux-ci perçoivent tous les droits et autorisent seuls tous les enregistrements des œuvres par eux acquises, (sauf celles enregistrées librement avant 1917); le droit moral, plus que nulle part ailleurs en jeu, est exactement aboli; et les auteurs qui ont vendu leurs œuvres pour rien, ou presque rien, n'ont droit à aucune part des sommes qui se brassent autour des disques. La musique mécanique aurait pu sauver la musique tout court en ce temps de bouleversement financier. Le malheureux arrêt ne l'a point permis. Laissons ici le côté juridique, et n'envisageons que les résultats économiques.

Dans un article signé E. M. V. dans « l'Edition musicale vivante » (2) on lit : « Savez-vous, amateurs de disques, que, lorsque vous payez cinquante francs une pastille musicale, vous ne procurez pas à l'auteur du morceau de votre choix la plus minime rétribution ? Chaque disque vendu enrichit le détaillant, le placier, le grossiste, l'éditeur, le fabricant, l'interprète, le propriétaire de la partition, le chef d'orchestre et quelques autres intermédiaires, mais le compositeur seul est exclu de cette répartition. » L'article montre que l'édition disque dépasse de beaucoup, en nombre d'exemplaires, l'édition papier et se vend « par centaines de mille et par millions. Un disque à succès fait sortir de terre un pactole ». Et un mémoire de l'Industrie Anglaise au Gouvernement expose qu'un disque comme *Valencia* n'aurait pu être pressé par un seul fabricant. « L'effort conjugué de toutes les marques réunies n'est pas de trop pour assurer l'heureuse diffusion de son œuvre » (3). N'eût-on accordé que les malheureux vingt pour cent aux auteurs authentiques de toute cette richesse, la musique française eût été sauvée de la crise où nous la voyons; les pouvoirs publics assistent silencieusement à son

(1) V. les opinions semblables de MM. Florent Schmitt et Honegger dans OLAGNIER, II, p. 267.

(2) Mai 1928.

(3) *Idem*.

angoisse, sur laquelle veillent deux lois de la Révolution, objets de musée, vestiges presque uniques dans l'Europe et le monde, plus désuètes que ces orgues de Barbarie, causes elles-mêmes de tant de mal, dont les dernières se vendaient récemment à raison de trois pour quatre-vingts francs papier (1).

*
**

Conformément à la jurisprudence relative au droit moral, l'auteur devrait pouvoir interdire l'enregistrement, parce qu'il y a beaucoup de mauvais disques et beaucoup de mauvais appareils (2). On ne devrait pas pouvoir lui imposer une reproduction mauvaise ou incomplète, ou dans un mouvement faux. On dira qu'en éditant sur papier il s'exposait à de mauvaises exécutions : c'est entendu, mais le cas est très différent. Nous avons vu dans l'introduction que l'édition papier était nécessaire, et que sans elle la musique serait inutilisable. L'auteur accepte fatalement le risque d'un mauvais interprète, il reçoit même une rétribution qui le dédommage un peu. — Tandis que l'édition disque n'est nullement nécessaire dès lors que l'œuvre est gravée sur papier.

De plus, une exécution vicieuse d'après l'édition-papier est considérée comme la faute de l'exécutant. Tandis que l'édition disque (à laquelle l'auteur n'est pas convié, — mais l'acheteur n'en sait rien) est considérée comme expurgée, critiquée, définitive. On sait combien les sociétés musicales de province tournent de disques avant d'exécuter elles-mêmes (3). Si le disque est fautif (et c'est si souvent, même pour de grandes œuvres !) c'est l'auteur qui en souffrira dans son droit moral.

*
**

Mais, a-t-on dit souvent, l'éditeur papier qui a bénéficié des ressources inattendues du phonographe est comme l'acquéreur d'une maison qui y trouve un trésor. Comparaison fausse par tous les bouts.

(1) D'un article de M. Gaétan SANVOISIN, dans les *Débats*.

(2) V. opinion conforme de M. Honegger, citée par M. OLAGNIER, op. c., II, p. 267.

(3) Tel est le danger signalé par M. Florent SCHMITT dans *Paris-Soir*, 27 déc. 1930, cité par OLAGNIER, II, p. 267.

D'abord l'acquéreur d'une œuvre d'art n'est pas comparable à l'acquéreur d'une maison, — tout le droit moral les sépare, et toute une doctrine aujourd'hui unanime.

Ensuite l'invention du disque ne ressemble pas à la découverte d'un trésor. Comment comparer la trouvaille rarissime et une fois faite d'un coffret d'or à ce phénomène constant et à rendement successif qu'est l'enregistrement ? Une maison sur plusieurs millions contient un trésor, tandis que toute musique peut être enregistrée. Une fois le trésor retiré, c'est fini ; mais les ressources de l'enregistrement sont quasi-inépuisables. L'acquéreur de la maison cherche et trouve le trésor. Les éditeurs-papier n'ont rien trouvé du tout ; ils ont acquis, peut-être à bas prix, une œuvre, et ils l'exploitent dans le disque qu'ils n'ont pas découvert, avec le nom de l'auteur, son droit moral, etc... Et tous sont en mesure d'en tirer bénéfices. Imaginerait-on qu'un beau jour, par un phénomène étrange, toutes les maisons vendues viennent à contenir un trésor ? Croit-on qu'alors n'interviendrait pas, d'urgence, une loi de révision, de rescision, ou tout au moins une clause de style ?

Actuellement les musiciens peuvent, en traitant, réserver leurs droits d'enregistrement (1), mais ils éprouvent de la part des éditeurs, appuyés par l'arrêt de 1930, une certaine résistance. Ceux-ci prétendent même que l'arrêt Enoch « a défini l'édition phonographique dans des termes tels que ce n'est pas avec les auteurs ou compositeurs que les fabricants de disques ont à traiter, mais bien avec les éditeurs » (2). Telle est leur thèse qui va parfois, dit M. Paul Allard, jusqu'à « dénier à un compositeur le droit d'accorder à un éditeur de disques le monopole de la reproduction de sa musique. » (3).

**

Mais enfin, un point reste obscur. Puisque la jurisprudence actuelle considère le disque comme une « édition », comment se peut-il que les épreuves du disque ne soient pas soumises à l'auteur, et comment peut-on se passer de son « bon à tirer » ?

(1) On sait que la rétribution sur les disques est assurée généralement par la « Société générale et internationale de l'édition phonographique et cinématographique », ou « *Edifo* » en liaison avec toutes les grandes villes du monde. Le siège en est 80, rue Taitbout à Paris.

(2) D'un art. de M. Paul ALLARD dans l'*Edon musicale vivante*, juin 1928.

(3) *Idem*, mai 1928.

Le « bon à tirer » n'est-il pas exigible alors même que l'œuvre est totalement aliénée, pour toute épreuve de tirage ? Comment ce tirage si différent du premier et qui peut être fautif ou tronqué, peut-il échapper à cette formalité ?

*
**

FILM SONORE. — Le Film sonore, qui a été jugé être une édition ou une représentation tour à tour (1) — mais on penche pour l'édition — réserve des droits d'autorisation et de perception à l'auteur qui les a conservés. Ainsi fut-il jugé dans l'affaire Isidore de Lara pour une sérénade de lui introduite inopinément dans un film, et pour laquelle il obtint des dommages-intérêts (2). On sait que d'avoir concédé une œuvre à une tournée théâtrale n'empêche pas de la concéder ensuite à une firme de cinéma; de même que d'avoir aliéné le droit de transformer un roman en pièce de théâtre ne saurait empêcher de le céder à nouveau pour en extraire un film parlant; parce que le film est autre chose que le théâtre. Mais, comme le remarque M. Albert Vaunois, le cinéma parlant tue le film muet qui lui-même avait tué en partie le théâtre. Que deviennent les engagements pris par les auteurs vis-à-vis de ces divers modes de représentation ? « Les progrès de l'industrie nous étouffent, dit M. Vaunois. L'humanité a peine à vivre; elle fait alors des procès, comme ceux que nous étudions, pour rejeter de l'un à l'autre, faire supporter par le voisin la charge sous laquelle chacun succombe » (3).

*
**

Lorsque les films sont « passés » en public, les perceptions s'opèrent, en faveur des auteurs, selon la manière ordinaire.

*
**

T. S. F. — La situation juridique de la T. S. F. est liée à celle du télégraphe. Jusqu'en 1830, le Gouvernement avait le monopole de fait du télégraphe Chappe. La loi du 2 mai 1837 punissait d'amende quiconque transmettait sans autorisation « des signaux

(1) V. Marc ESCHOLIER, op. c. p. 146.

(2) Aff. Hugon c. Lara et Méré, Cour d'App. Paris, 4 janvier 1934: *Gaz Pal.*, 1934, Avril n° 4, p. 614.

(3) *Dr. d'Aut.*, 1935, p. 33.

d'un lieu à un autre », (cette disposition avait un but de police). La loi du 8 décembre 1850 ouvrait le télégraphe électrique aux particuliers mais sous une étroite surveillance. Le décret-loi du 27 décembre 1851 réserva à l'Etat l'établissement des lignes. Par la suite, « la jurisprudence, dit M. de Leusse (1), classa le téléphone, la radiotélégraphie et la radiotéléphonie dans les catégories visées par le décret-loi du 27 décembre 1851. » D'après un décret du 28 décembre 1926, « la composition et la réalisation des programmes sont confiés à des groupements ou collectivités dotés de la personnalité civile » (art. 14). Ce sont ces groupements qui sont responsables de la violation du droit d'auteur. La T. S. F. n'est pas monopolisée, mais elle est en fait, comme le remarque M. de Leusse, très centralisée: « Des causes techniques, dit-il, bornent le nombre des stations émettrices. Des causes administratives ou économiques réduisent encore davantage le nombre des entrepreneurs de radiodiffusion... » (2).

*
**

On sait que, en France, le droit d'autorisation et de rétribution des auteurs est exercé, à propos de T. S. F., tant sur l'émission (qui est considérée comme toujours publique), que sur la réception publique quelle qu'elle soit: la SACEM exerce ce droit rigoureusement au nom des auteurs. Le poste de réception privé est exempt de droits. Mais que dira l'auteur s'il entend dans les rues son œuvre, par toutes les fenêtres ouvertes, en audition dite « privée » selon la terminologie en usage ? Que peut-il si cette œuvre est mal rendue, si on omet d'annoncer son nom, le titre...? Au nom de son droit moral, peut-il pratiquement exercer un recours ? En cas d'émission de disques, il y a la question des différents tenants de droits sur ces disques qui vient compliquer l'exercice du droit d'autorisation (3).

Pour étudier tout ce qui concerne la T. S. F. et la musique mécanique, des groupes de sociétés se sont formés, tels l'« Union radiophonique des Sociétés d'Auteurs », l'U. R. S. A. comprenant la SACEM, la Société des Auteurs dramatiques, la Société des

(1) Op. c., p. 141.

(2) R. DE LEUSSE, op. c. p. 129.

(3) V. G. MYERS: *La protection du droit d'auteur dans la jurisprudence française...*, p. 48. — Le cas y est cité de certains fabricants de disques qui en interdisent la diffusion. Cette interdiction serait-elle jugée valable ?

Gens de lettres et la Société des Orateurs et Conférenciers. Et tout récemment, l'Association des Auteurs, Compositeurs et Editeurs pour le contrôle des droits de reproduction mécanique (A. C. E.), s'est constituée pour veiller elle-même et non par des tiers sur les droits « mécaniques » de ses membres.

La Société des Orateurs et Conférenciers compte percevoir des droits sur les transmissions des manifestations oratoires de ses membres. « En 1929, dit M. de Leusse (1), le Comité du Contentieux au Ministère de l'Instruction publique, présidé par M. Berthélemy, décida que la radiodiffusion n'étant qu'un mode de reproduction, les professeurs de l'enseignement supérieur avaient le droit de refuser l'autorisation de diffuser leurs cours. »

*
**

En résumé, l'arrêt dame Halévy, de 1930, produisit un effet considérable non seulement dans le monde musical, mais au Parlement où les projets de loi se succèdent depuis lors, d'ailleurs sans résultat.

En somme les musiciens symphonistes furent sans droit jusqu'en 1851, par oubli de la loi, par l'usage; ils furent sans droit contre les boîtes à musique à leur début, parce qu'on prenait leurs airs sans plus de façon; à peine eurent-ils satisfaction en justice; ils furent sans droit sous la loi de 1866, pour raison légale; sans droit sous la loi de 1917 pour raison contractuelle; sans droit depuis l'arrêt de 1930 pour raison judiciaire, ou peut-être philosophique et grammaticale, puisque c'est une définition — discutable — qui a tout gâté pour eux. Sans droit depuis 1930, entendons-nous; depuis lors, les musiciens essaient de réserver leurs droits sur les disques ou une partie de leurs droits, et certains s'adressent directement aux firmes phonographiques. Malgré cela, la production française, naguère la première du monde, diminue rapidement, se cantonne surtout dans les œuvres brèves, et l'étranger peuple nos concerts. Cependant l'industrie musicale jouit d'une prospérité dont le contraste avec l'état de la musique est frappant : Quels contrats, quelles aliénations signent les musiciens, c'est ce que nous allons voir.

(1) Op. c. p. 27.

CHAPITRE II

Les Contrats

envisagés sous la forme que leur a donnée la pratique actuelle

EDITION.

S'il est un objet de cession qui se prête mal à une aliénation à forfait, c'est certes la matière musicale, puisque son rendement (si l'on peut dire) est soumis aux caprices imprévisibles du public. Pourquoi certains ouvrages longtemps méconnus, comme ceux de Franck, ont-ils joui tout à coup d'une gloire mondiale ? pourquoi tels opéras de Gounod ou Massenet sont-ils parmi les plus joués, et les autres tombés d'une chute verticale ? Nul ne le saurait par avance. Et cependant c'est l'usage de céder la musique à forfait.

Il a été dit dans l'introduction pourquoi le musicien est *obligé* d'éditer, parce que, contrairement aux autres artistes, l'objet sorti de ses mains, manuscrit d'orchestre, est, sans l'édition, ou au moins la copie parfaite, inutilisable.

Les législateurs pour qui l'Art est, le plus souvent, « le bronze et le marbre, le pinceau et la plume » (la plume de l'écrivain, bien entendu) ont-ils jamais pris garde aux conditions exceptionnelles dans lesquelles les musiciens travaillent et contractent ? trouverait-on, dans la Loi, une disposition favorable à l'édition musicale ? Généralement, on assimile celle-ci à l'édition littéraire, sans se soucier de tout ce qui les différencie au point de vue économique, et que nous avons examiné dans l'Introduction.

Quels que soient les risques et les mécomptes des éditeurs, et les raisons qui leur font préférer l'acquisition à forfait des

œuvres musicales, nous ne les exposerons pas, n'ayant en vue, ici, que la situation du compositeur de musique seul.

Donc celui-ci, contraint d'éditer, signera, peut-être sans le lire, un contrat dans ce genre-ci :

Il déclare vendre et céder avec garantie de tous troubles, revendications et évictions quelconques la PROPRIÉTÉ ENTÈRE ET EXCLUSIVE de son ouvrage, tant pour la France que pour l'Etranger, sous bénéfice des lois existantes et futures de tous les pays.

Remarquons ici que le contrat du compositeur de musique est le plus souvent appelé une « vente », une « cession de propriété » ; nous reviendrons à ce point. Continuons à lire :

L'éditeur est subrogé dans tous les droits, moyens et actions de l'auteur (voilà qui est important) ; *il aura, à l'exclusion de tous autres* (pour éviter une cession ultérieure qui causerait une contrefaçon), *actuellement et POUR TOUJOURS, le droit* : 1° *d'éditer, publier et vendre ledit ouvrage, paroles et musique ensemble ou séparément... etc...* ; 2° (cette clause se rencontre parfois) *d'en modifier le titre* (ce qui n'est permis dans aucun autre art, et essentiellement contraire au droit moral) ; 3° *de faire faire sur les paroles toutes traductions... et sur la musique TOUS ARRANGEMENTS et fantaisies pour... instruments quelconques* (telle est cette clause singulière, la plus inquiétante pour l'auteur et son ouvrage, par laquelle tant de chefs d'œuvre ont été défigurés, et qu'aucun législateur, aucun juge n'a songé à discuter) (1) ; 4° *de poursuivre devant les tribunaux toutes les contrefaçons entières ou partielles, plagats, imitations, même celles antérieures à la présente vente.*

Si nous comprenons bien ce 4°, l'auteur n'aura plus le droit d'autoriser lui-même une variation sur un de ses thèmes ; bien mieux, il ne saurait donner à un autre éditeur, sans autorisation du sien, une pièce traitant à nouveau un de ses propres motifs, ce qui le rendrait contrefacteur de soi-même, ce qui est vraiment une clause sévère.

Mais reprenons le mot « pour toujours ». Tandis que les éditions littéraires (2), sont généralement limitées à un certain nombre, ou à une certaine durée (3), les éditions musicales sont

V. l'avis de Berlioz là-dessus, dans OLAGIER, op. c. I, p. 55.

(2) V. DALLOZ : *rép. prat. Propriété litt. et art.* n° 157.

(3) Ainsi pour certains ouvrages juridiques : 5 ans ; mais ce délai est surtout stipulé dans les *contrats de dépôt*.

en général définitives (1). Cette habitude, qui contribue fâcheusement à donner au contrat l'aspect d'une vente, détache l'auteur des chances de fortune de son œuvre, et lui enlève l'occasion d'exercer son droit moral à l'occasion d'un nouveau tirage. C'est ce que déplorait si fort Thaller, disant que « la propriété intellectuelle n'est pas dans le commerce et ne peut pas y être, puisqu'elle forme partie composante du cerveau de l'individu » (2). Il est des œuvres sur lesquelles l'auteur peut vouloir faire l'oubli ; Vincent d'Indy a dit souvent son vif regret de ne pouvoir détruire son opus 1. Mais, dit Potu, (3) « en l'état actuel de notre législation... l'auteur est désarmé » (4). Et Thaller souhaitait dès 1903 une loi qui rendrait ce « pour toujours » impossible et nul, loi que M. Lefas réclamait encore vingt ans après à la Société d'études législatives (5).

Lisons encore :

L'éditeur touchera le tiers des droits d'exécution... (Nous le verrons à propos des sociétés de perception).

Le Compositeur remettra la partition complète de l'œuvre à l'éditeur qui seul aura le droit d'en faire des copies, soit partielles, soit entières.

(On sait que la cession n'oblige pas à la remise du manuscrit original, mais seulement d'une copie (6), de même que, en revanche, la détention du manuscrit ne confère pas le droit de publier) (7).

Enfin, le cédant déclare n'avoir introduit dans son œuvre aucune reproduction ou réminiscence..., contracté aucun engagement antérieur... Il garantit l'éditeur de tout recours qui serait de ce fait exercé contre lui.

L'éditeur est subrogé à tous droits et actions de l'auteur mais ne supporte aucun risque. L'auteur abandonne tout, même le droit moral, et garantit encore les conséquences d'une « réminiscence », chose cependant involontaire. Il faut reconnaître qu'un tel contrat ne lui est pas fort avantageux.

(1) V. *Supra* aff. Czerny.

(2) THALLER: *Des rapp. de la propr. litt. av. le rég. de Comm.*, Rev. trim., 1903, p. 64-65.

(3) *Le dr. moral...*, p. 20.

(4) V. PUILLET, n° 297.

(5) *Bull. soc. d'ét. législ.* 1923, n° 2, p. 183.

(6) V. plus haut: Jurisprudence, et D. P. 78-2-137.

(7) *Idem* et D. P. 1913-2-94.

Certains traités d'édition musicale prévoient la prolongation du droit d'auteur par la clause : *pendant toute la durée du privilège accordé ou à accorder aux auteurs ou à leurs familles par les lois présentes et futures de tous pays*. Ainsi l'éditeur pourra bénéficier des prolongations éventuelles, ce qui lui avait été refusé dans les affaires Chénier et Susse-Pradier.

Pour les ouvrages dramatiques, il est souvent convenu que *les théâtres ne pourront représenter l'œuvre qu'après avoir traité avec l'éditeur* (1).

Ainsi, sur la page de garde d'un illustre oratorio français, il est rappelé aux directeurs de spectacles qu'il est interdit de représenter l'œuvre sans l'autorisation spéciale des auteurs... qui « s'en sont remis à la décision de l'éditeur »... Bref il est défendu de représenter l'ouvrage sans avoir traité : 1° avec la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques; 2° avec l'éditeur « propriétaire de l'œuvre »; il n'est pas question de la famille de l'auteur. Suivent, en toutes lettres, les articles du décret de 91 et du Code pénal, y compris les amendes et confiscations... — Avec quel soulagement on peut lire, quelques pages plus loin : « Heureux ceux qui sont doux » !

Mais cette menace correctionnelle, dans une œuvre si haute, et dont on a lieu de croire qu'elle n'a pas été vendue cher, montre à quel point fut total le déssaisissement de l'auteur, qui était bon et pauvre, et de l'abandon absolu de son droit moral.

*
**

Généralement l'œuvre est vendue pour une somme fixe, ou à tant la page, quel qu'en soit le succès ultérieur. Pour les opéras il y a souvent — comme pour la *Légende de Saint Christophe* — un versement à la remise du manuscrit, un à la première représentation, un à la vingtième, etc... On cite toujours comme une grosse exception *Louise*, de M. G. Charpentier qui ne fut pas vendue mais dont l'auteur touche une quote-part sur les revenus.

*
**

Examinons, en général, le contrat d'édition. On a voulu, suivant ses modalités et ses clauses, l'assimiler tour à tour avec la vente, le louage de choses, le louage d'industrie ou de services,

(1) V. un traité de ce genre dans *Olagnier*, II, p. 314.

avec le contrat de société ou le mandat (1). M. Jean Rault, (2) dans un exposé parfaitement clair et complet de la question, a montré que ces diverses assimilations péchaient toutes par quelque point. La plupart des contrats d'édition musicale veulent être une « vente », une « aliénation totale de propriété ». Mais, dit M. Rault, « l'assimilation à la vente du contrat d'édition, entendu dans la plus large compréhension, repose sur une méconnaissance formelle de la cause de l'obligation de chacune des parties contractantes » (3). L'éditeur ne veut acquérir qu'un droit exclusif d'exploitation, et la propriété totale lui échappe toujours par quelque endroit (le nom, le titre, le droit de modifier et tout le droit moral) ; par contre, l'auteur, pour ces mêmes raisons, ne se dessaisit pas de certains éléments intellectuels et ainsi ne cède pas cette « propriété » problématique ; or, la transmission de propriété, remarque encore M. Rault, « constitue dans la vente le trait caractéristique de l'obligation du vendeur » (4).

Comme spécimens de contrats différents, il faut citer ici pour la musique, le cas de l'« Edition mutuelle, » de Charles Bordes, où l'auteur paie gravure et impression (ces frais peuvent être couverts par une souscription préalable), perçoit le prix des ventes jusqu'à remboursement, et ensuite partage les bénéfices avec l'éditeur qui assume la vente et la publicité ; l'auteur garde la « propriété » de l'œuvre et des exemplaires gravés. Ce genre de contrat tient à la fois du louage d'industrie ou de la société. De même cette partition d'opéra-comique qui n'a pas été « vendue » par son auteur (auteur du livret et de la musique) lequel perçoit sur les exemplaires vendus, et a conservé ses droits sur l'œuvre. Ce serait un louage de chose, l'éditeur étant comparable à un fermier. On peut envisager le cas, très rare, du louage de service d'un musicien à qui on « commanderait » une petite partition pour illustrer musicalement un poème ou une pièce.

Mais l'assimilation avec l'un de ces contrats ne saurait être totale ; outre ce qu'il y a de choquant à voir un auteur donner en location ses facultés créatrices, il faut bien remarquer que la présence d'un élément intellectuel à côté de l'élément économique

(1) V. l'étude de M. René ROGER, sur le projet Monzie. *Dall.*, rec. hebdomadaire de jurisprudence, 12 janvier 1933.

(2) Jean RAULT : Le contrat d'édition en Droit français.

(3) J. RAULT, *op. cit.*, p. 61.

(4) *Idem*, p. 62.

dans le contrat d'édition influe nécessairement sur sa nature. Le contrat ne porte que sur l'élément économique tandis que l'autre élément « *sur lequel on n'a pas traité*, dit M. Rault, va cependant dominer et la formation et les effets de la convention... » (1). En sorte que, ajoutera-t-il, « l'assimilation à l'un quelconque des contrats nommés entraînerait nécessairement le sacrifice de l'élément moral » (2). Et il donne enfin cette définition parfaite : « Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique confère à un éditeur le droit exclusif de reproduire l'œuvre dans une forme et par des procédés techniques déterminés, en un nombre illimité ou précisé d'exemplaires qui deviennent sa propriété, à charge par l'éditeur de procéder à la reproduction par la fixation uniforme, matérielle et durable de l'œuvre et de répandre dans le public les exemplaires ainsi mécaniquement obtenus. » (3).

*
**

C'est une des conséquences les plus fâcheuses de la vieille doctrine de « propriété » artistique que cette assimilation de l'édition à une vente. M. Chartier (4) met en garde l'auteur contre cette conception dont les conséquences sont graves. En effet, comme tout pacte obscur ou ambigu s'interprète contre le vendeur » (art. 1602, c. civ.) (5), le musicien qui discute rarement les clauses, risquera, en présence d'une grande maison d'édition, d'être un contractant bien novice; et c'est ainsi qu'il s'est trouvé avoir cédé, sans y penser, ses droits d'enregistrement mécanique. S'il s'était agi d'un contrat innommé, sans doute aurait-on recherché la commune intention des parties, les choses sur lesquelles il paraissait que les parties se fussent « proposé de contracter », et les articles 1156 et 1163 du même Code seraient venus en aide au musicien.

*
**

Voici quelques prix de « ventes » d'œuvres musicales :

Gabriel Fauré vendit « les roses d'Ispahan » 50 francs (6),

(1) J. RAULT, op. c. p. 90.

(2) *Idem*.

(3) *Idem*, p. 130.

(4) Op. c. p. 54-55.

(5) V. POUILLET, n° 251.

(6) Enregistré par Mme Ninon-Vallin, M. Thill, etc... — V. *Edon Music. vivante*, août 1929, art. de M. Paul ALLARD.

ainsi qu'une partie de ses immortelles mélodies. Sa première sonate fut éditée chez Breitkopf parcequ'aucun éditeur français n'en voulut. Son premier quatuor fut édité pour rien, avec la fameuse « Berceuse » et de même le second quatuor (1). La « Danse macabre » de Saint-Saëns fut totalement aliénée pour 300 francs (2). « Gounod, (dit M. Vaunois à la Société d'Etudes législatives), au lendemain de la première représentation de « Faust », vendit la partition en toute propriété à Choudens, au point de vue de l'édition, à forfait moyennant 4 à 5.000 francs (3). La maison Choudens a réalisé de ce fait une fortune qu'il est difficile d'évaluer » (4). M. Charles Oulmont (5) raconte qu'Albéniz porta à Breitkopf l'admirable « Poème » de Chausson; l'éditeur prit ce chef-d'œuvre à condition qu'Albéniz paierait les frais d'édition. Le généreux Albéniz les paya et remit en outre trois cents francs à Chausson pour lui faire croire à un marché moins humiliant. A Paris, dit M. Oulmont, on n'acceptait de publier « La Caravane » et quelques mélodies que si Chausson versait cinq cents francs. Une des plus célèbres symphonies françaises, avec piano, enregistrée par deux firmes déjà, fut vendue pour rien, et encore l'auteur s'engageait à écrire, pour rien, toujours, les réductions de piano. C'était l'opus 25 de cet illustre maître qui n'avait encore fait que des marchés de ce genre.

Il n'est ici question que de Maîtres et de chefs-d'œuvre. Aussi, Chabrier pouvait-il écrire que « le rêveur de drame lyrique, s'il n'a pas le sac, peut se fouiller; il crève de faim très carrément. Il faut avoir l'âme chevillée dans le corps pour continuer ce métier-là. » (6).

Il est à remarquer, au point de vue juridique, qu'une œuvre aliénée pour rien est considérée comme aliénée à *titre onéreux* (7); les frais d'impression (d'ailleurs élevés, c'est certain) constituent le versement de l'éditeur.

(1) V. Ch. Kœchlin: *Gab. Fauré*, p. 13-14-15.

(2) V. M. Escholier, op. c. p. 116.

(3) V. le traité de cession dans: PRODHOMME et DANDELOT: *Gounod*, p. 225. Gounod abandonnait tout pour 6.666 fr. 66 payables à plusieurs dates.

(4) *Bul. soc. d'ét. législ.*, 1908, n^{os} 3-4, p. 220. — On signale toujours, par contre, que Gounod vendit le *Tribut de Zamora* 100.000 francs. On préférerait toutefois, pour l'économie et la logique, que *Faust* eût enrichi Gounod et non point l'autre.

(5) *Revue universelle*, 15 juillet 1933, p. 191 et s.

(6) Joseph DESAYMARD: *Chabrier*, p. 141-142.

(7) V. Pouillet, n^o 255.

Thaller disait en 1908 que l'aliénation d'une œuvre pour un prix unique à forfait devenait de plus en plus rare (1). Pour les reproductions de statues, c'était vrai; mais pour la musique, non.

**

Tels sont ces contrats tout faits, que M. Lefas appelait « léonins » (2) que les auteurs signent parcequ'ils sont dans l'usage. « On a vu, dit Thaller, des auteurs besogneux abandonner à des libraires à l'affût une œuvre de prix pour un morceau de pain. » (3).

Aussi M. Léon Bérard avait-il raison de dire à propos d'une loi (4) qui, malheureusement, n'allait pas protéger les musiciens: « Les raisons qui font que les artistes vendent parfois leurs œuvres pour des prix dérisoires, pourraient bien faire qu'ils fussent amenés à céder le droit même par lequel nous leur offrons de réparer ces opérations désastreuses » (5).

**

A propos du contrat d'édition, il faut remarquer que c'est au cessionnaire à prouver la cession (6). En sorte qu'un don manuel d'une œuvre à une personne étrangère ne permettrait pas à celle-ci de publier sans l'autorisation des héritiers, sauf à supposer qu'elle n'ait quelque moyen de prouver que l'auteur lui donnait aussi ce droit d'éditer.

La cession se prouve par tous les moyens. Les lois de 1791 et 1793 qui exigent l'écrit dans leurs articles 3, ne parlent, la première que de la « représentation », la seconde que de la « saisie » des pièces contrefaites. (7).

S'il n'y a pas eu de contrat et que l'éditeur imprime, il n'y a pas cession, mais mandat d'éditer. (8).

**

Sur leurs déclarations de revenus souscrites en vue de

(1) *Bul. soc. d'ét. législ.* 1908-2-3, p. 249.

(2) *Bul. soc. d'ét. législ.* 1923, n° 2, p. 183.

(3) THALLER, *Rev. trim.* 1903, p. 64-65.

(4) L. du 20 mai 1920.

(5) S. Lois ann. 1924, n° 6, p. 1622.

(6) V. POUILLET, n° 239 bis.

(7) V. CHARTIER, p. 54. — POUILLET, n° 28.

(8) V. en ce sens Dalloz, *rép. prat. V. Propr. littér. et artist.* n° 150.

l'établissement de l'impôt global et des impôts cédulaires, les artistes sont autorisés à déduire un tiers de ces revenus, tiers représentant leurs dépenses professionnelles (1). Il arrivera souvent aux musiciens que ce tiers soit loin de compte, comme le montrera cet exemple concret : le compositeur P. le F. a composé vers 1910 une belle symphonie ; la copie lui en a coûté 1.500 francs-or ; l'œuvre est jouée une fois en 1933 avec un grand succès et une critique excellente ; elle rapporte environ 200 francs-papier comme droits d'auteur... Cet exemple est loin d'être unique.

En ce cas, l'auteur pourrait, il est vrai, invoquer avec succès la théorie du *déficit d'exploitation*, moyennant justification très complète.

*
**

Enfin, reste à signaler cet usage : un musicien publiant des mélodies sur poèmes du domaine privé, avec l'agrément du poète, se verra invité par l'éditeur desdits vers à lui verser une certaine redevance.

Comment expliquer cette pratique ? Le poète a aliéné ses vers à son éditeur au prix qu'il croyait juste, et la musique est généralement pour eux deux la plus heureuse chance de notoriété et publicité. Si certains vers quelque peu fugitifs de Verlaine ont acquis grâce à Debussy une valeur plus durable, si Chausson a donné à Lecomte de Lisle certaine vibration qui lui manquait, combien de moindres poètes seraient totalement oubliés sans nos admirables mélodistes français. On dira : c'est un droit d'auto-

(1) Article paru dans le *Bulletin des Contributions Directes* de juillet 1933.

« Impôt sur les bénéfices de professions non commerciales. — Hommes de lettres. — Frais professionnels.

« Les déclarations produites en exécution des prescriptions de l'article 38 de la loi du 28 février 1933, par les entreprises, sociétés ou associations qui procèdent à l'encaissement et au versement des droits d'auteur, permettent, désormais de contrôler exactement le revenu brut des écrivains et des auteurs.

« En contre-partie, il a paru équitable de faciliter à ces contribuables l'évaluation de leurs dépenses professionnelles. Or, il résulte des renseignements recueillis, que, d'une manière générale, ces dépenses absorbent ENVIRON LE TIERS du revenu brut. Le service devra donc s'abstenir de discuter les déductions de frais demandées dans cette limite par les hommes de lettres.

« Les intéressés pourront, d'ailleurs, suivant la règle générale, demander la déduction de leurs dépenses réelles, si elles sont supérieures au tiers du revenu brut, mais il leur appartiendra d'apporter alors les justifications nécessaires, au sujet de l'ensemble de leurs frais professionnels. ». — (V. Soc. des Auteurs, Compos. et Edit. de musique : Bull. n° 85, 1933.

risation. Mais n'est-il pas cent fois compensé et n'est-ce pas le plus souvent le musicien qui rend le plus grand service au poète et à son éditeur ?

*
**

SOCIÉTÉS DE PERCEPTION. — Le contrat des compositeurs avec les deux Sociétés de perception n'est autre que l'adhésion aux statuts.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (« la Dramatique », comme on dit) perçoit une redevance sur les ouvrages *représentés*, redevance calculée par nombre d'actes de la pièce. Si un opéra n'est pas représenté, mais joué au concert, sans décor, sans costume ni action, les droits sur une telle exécution sont perçus par la SACEM, et le directeur de théâtre à qui l'œuvre est concédée, ne peut s'opposer à cette audition (1).

Il est prélevé (dit l'art. 11 des statuts du 1^{er} mars 1929) un pourcentage pour les charges sociales, la caisse de secours, celle des pensions et le fonds commun. « Ce pourcentage ne pourra, en aucun cas, dépasser deux et demi pour cent pour Paris et six pour cent pour la province et l'étranger ».

Les membres ne devront pas laisser représenter d'ouvrage par un théâtre ou une tournée qui n'auraient pas de traité avec la Société; — conclure avec les théâtres des clauses moins onéreuses que celles des traités ou contraires à ceux-ci; — abandonner une part de leurs droits; — ni accorder une durée plus longue que quinze ans (art. 33).

Bref, l'auteur conserve à cela près, un droit d'autorisation assez étendu et une certaine liberté d'action.

La Société perçoit un pourcentage sur le prix brut des places; elle retire, en cas d'œuvres du domaine public, une quote-part pour ses caisses de secours, organisant par voie contractuelle (admise par la jurisprudence) une sorte de Domaine public payant. Ainsi, lorsqu'un auteur arrange un fragment d'Arnoul Gréban ou autre, il est retenu dix pour cent sur son arrangement, au nom d'Arnoul Gréban, pour le fonds de secours (2).

Elle tolère les conventions par lesquelles le musicien touche un pourcentage plus fort que le parolier. mais il faut que cette convention soit intervenue entre musicien et parolier avant que

(1) Trib. civ. Seine, 30 novembre 1883. — Pat. 84-267. — V. POUILLET, n° 755, note.

(2) Paris, 17 novembre 1860. — Pat. 61-20. — V. POUILLET, n° 754.

l'œuvre ne soit déclarée ; sinon la Société partage également les droits entre eux. La proportion est, à notre avis, généralement trop peu favorable au musicien. Voici un opéra-ballet (1) où, en dehors de ce qui a été étudié à l'introduction, il y a d'énormes fragments sans paroles ; le musicien perçoit deux tiers et le parolier un tiers. Telle autre œuvre moderne a demandé au musicien cinq cents jours de travail à dix heures par jour ; le librettiste a travaillé une dizaine de jours, celui-ci percevra un cinquième des droits.

En raison des arrêts Dejean, lorsqu'on joue une partie purement symphonique d'un opéra, en concert, les droits perçus sont néanmoins répartis entre l'auteur des paroles et le musicien.

Il a été jugé que la Société des Auteurs dramatiques n'étant pas une « agence d'affaires », l'action des héritiers d'un auteur en reddition de comptes au sujet des droits par elle perçus n'est pas de la compétence du Tribunal de Commerce. (2).

*
**

La SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique) demande à ses membres l'adhésion à ses statuts et à un règlement général.

Les conditions d'admission sont difficiles.

Le candidat doit avoir seize ans ; n'avoir aucun emploi rétribué ou gratuit dans un établissement tributaire de la Société ; présenter « six œuvres taxées six parts » ; être présenté par deux parrains « sociétaires définitifs » ; fournir son casier judiciaire ; puis passer un examen d'harmonie.

On n'aperçoit pas du premier coup la raison de toutes ces conditions. Un auteur précoce n'y trouverait pas à exercer ses droits, ni un auteur condamné pour délit ; un harmoniste audacieux (il en est, de nos jours), pas davantage. Pourquoi n'admet-on pas un auteur qui n'aurait fait que cinq ouvrages de la valeur des mélodies de Duparc ou des préludes de Debussy ? Pourquoi les parrains doivent-ils être sociétaires « définitifs » ? que craindre des autres, si sévèrement triés ? Il faut n'avoir point d'emploi dans un établissement affilié ; pour les symphonistes le danger d'accaparement redouté par l'article 13 des statuts semble pourtant bien faible.

(1) *Padmavati*.

(2) Civ. 8 déc. 1913. — Ann. dr. commerc. 1914, p. 297.

Si le résultat de ces épreuves a été satisfaisant, le nom du postulant et des parrains sera affiché un mois.

Après quoi, seulement, le candidat apprend qu'il est admis comme « stagiaire ». Il recevra donc un « acte d'adhésion aux statuts et pouvoir » qu'il devra signer, une invitation à payer deux cents francs et un exemplaire des Statuts et du Règlement (1).

D'après les Statuts, article 19, le musicien abandonne au Conseil d'Administration tous pouvoirs d'intenter des procès au sujet de ses œuvres. (2).

A l'article 20, « Le Conseil est investi des pouvoirs les plus étendus à l'effet de prendre vis-à-vis de ceux qui interprètent publiquement les œuvres des sociétaires définitifs ou stagiaires toutes les mesures qu'il jugera convenables. Ces mesures, une fois prises, deviendront obligatoires pour tous les membres de la Société... »

L'article 21 est ainsi conçu : « Le Conseil d'Administration ayant seul le droit de contracter... il est *interdit à tout sociétaire, définitif ou stagiaire, de céder le droit dont il a déjà investi la Société, et qui consisterait à permettre ou à défendre personnellement l'exécution publique de ses œuvres.* Toute autorisation donnée par un sociétaire... à l'encontre de cette prohibition est radicalement nulle à son égard et le rend *passible d'une amende qui ne peut être moindre de cinquante francs...* »

(Cet article a dû être conçu à une époque où le « droit moral » n'était pas en question; il sera forcément révisé, lorsque la loi reconnaîtra ce droit).

L'article 28 réserve les assemblées générales aux sociétaires « définitifs » seuls.

Le Règlement général, établi par les assemblées générales successives, décide que :

(Art. 3, 2°) le candidat s'engage à déclarer *toutes* ses œuvres

(1) Ces deux documents ne sont communiqués qu'après les épreuves.

(2) Sur l'action intentée par les personnes morales, syndicats, associations, v. VIDAL et MAGNOL : *Cours de Droit crim.*, 8^e édition, p. 750 et s. : « ...il importe peu, (y est-il dit) que le syndicat ait été directement victime de l'infraction ; il suffit qu'il en ait éprouvé un préjudice, même indirect, atteignant les intérêts professionnels généraux qu'il représente... » (*id.* p. 753).

Pour les associations professionnelles « elles ne peuvent agir (dit ce même ouvrage) que comme mandataires de leurs associés (leurs statuts peuvent leur conférer ce mandat expressément ou tacitement); mais elles n'exercent que les droits individuels de leurs membres et doivent établir le préjudice subi par l'un d'eux... », *id.*, p. 756.

avant leur exécution ; (il ne lui est donc pas permis d'en réserver une à un but charitable, religieux ou autre).

Pour devenir membre définitif, le compositeur devra, pendant cinq ans au moins, avoir touché régulièrement trente mille francs (art. 28, 3° et 4°). Par exception des symphonistes illustres peuvent être admis sans cette condition (7°).

Les œuvres sont taxées par le Conseil (art. 51) par un système de « parts » fixées d'après leur durée en trois, six, neuf parts, ou multiples de six, jusqu'à soixante-douze. (1).

L'article 55 répartit ainsi les recettes provenant des exécutions : un tiers sera pour le compositeur, un tiers pour l'auteur, un tiers pour l'éditeur.

La raison de ce partage égal est, d'une part, la théorie de la collaboration, qui joue pour le poète et le musicien ; quant au partage avec l'éditeur, il provient de ce que, lorsque la SACEM s'est fondée, les œuvres musicales appartenaient aux éditeurs et qu'il fallait bien les comprendre dans une société qui devait tirer profit de ces œuvres (2). Toutefois, au sujet de cette égalité, l'examen du fait musical appelle quelques réflexions.

Dans une œuvre musicale sur paroles, le travail du musicien est, nous l'avons montré, beaucoup plus long et complexe que celui du parolier, sans parler de la durée et de la complication de ses études préalables (3). L'éditeur et le poète ont, en dehors de ces recettes d'exécution, d'autres profits ; le musicien n'a que son traité d'édition qui n'est pas toujours avantageux. Dans les concerts d'où proviennent ces recettes, on choisit l'œuvre pour la musique, non pour les paroles que, souvent, on n'entend même pas ; on y nomme l'œuvre commune du nom du seul musicien, on donne un festival Fauré ou Debussy ; ces concerts, avec leurs frais et leurs risques, sont organisés pour la seule musique, on y vient pour elle, et c'est d'elle que, par conséquent, proviennent les recettes ; dans les nombreux poèmes pour chant et orchestre, un seul chanteur fait usage des paroles, et les quatre-vingts musiciens de l'orchestre ne les connaissent pas. On pourrait multiplier ces constatations d'après lesquelles le partage égal apparaît impossible à motiver du point de vue artistique comme

(1) On perçoit, sur un concert, un pourcentage sur la recette brute avec un minimum.

(2) V. PUILLET, n° 755. — En somme, les éditeurs partagent à égalité le droit d'autorisation sur une œuvre qu'ils n'ont pas créée, sur laquelle ils n'ont aucun droit moral.

(3) V. l'Introduction.

économique. Il ne peut être justifié que par un vote d'assemblée générale, en cette société tripartite ; mais, que l'on eût voté par tête ou par ordre (comme on disait aux Etats-généraux) les compositeurs de musique étaient fatalement sûrs d'être dans la minorité.

Voici un des résultats de ce principe : lorsqu'un compositeur donne un concert de ses propres œuvres, il loue une salle, recrute un orchestre, paie les répétitions, l'exécution, l'impresario, la publicité, il paie les « droits d'auteur » même sur le prix des places qu'il a dû offrir, il paie les impôts et taxes. Et il ne percevra que son tiers. Les paroliers qui n'ont pas bougé se partageront la même somme, ainsi que les éditeurs, également immobiles, et bénéficiant d'une survente d'exemplaires et de disques. Si, pour corser son programme, le musicien a mis une symphonie ancienne, elle viendra encore diminuer sa part.

Car dans les concerts mi-anciens, mi-modernes, un système de répartition (art. 60) réserve une part des recettes aux œuvres anciennes ; cette part « irrépartissable » (art. 6 des Statuts) va au fonds social pour les frais généraux.

Ainsi, à force de partages et de retranchements, une petite œuvre exécutée à Evreux a pu arriver à rapporter au musicien la somme de deux centimes. La part du musicien est évidemment trop faible : on est obligé de le constater.

Signalons au passage un cas où le droit moral du musicien est en jeu. Un chef d'orchestre prépare un concert comprenant des œuvres anciennes et une pièce du domaine privé : celle-ci l'obligeant à verser les « droits d'auteur » sur toute la recette, il préférera la supprimer. Or, l'auteur moderne aimerait mieux être joué, même sans percevoir sa minime quote-part, mais il n'a pas le droit de l'accorder (art. 21 des Statuts).

Enfin, une clause assez sévère se trouve à l'article 32 des Statuts, d'après lequel le sociétaire définitif ou stagiaire ne peut pratiquement pas démissionner (1). Le jour où il voudrait le faire, pour une raison d'ordre moral par exemple (voir ci-dessous)

(1) V. CHARTIER, p. 186. — Comparer avec la loi sur les syndicats, 11 mars 1884, art. 7, où « tout membre... peut se retirer à tout instant de l'association... » cette clause de l'article 32 est-elle bien valable ? la SACEM est en somme un syndicat inexactement qualifié. Cependant la Cour de Paris, (aff. Hugo-Platrier, 6 mars 1933, *Gaz. Pal.* Juin 1933 p. 960), admet que le mandat donné par les auteurs à la Société de perception ne peut être révoqué, « les mandants étant en même temps membres de la société ».

ou pour libérer certaines de ses œuvres des droits d'exécution, il ne le pourrait pas. Car cette démission n'est possible qu'à la fin d'une des périodes de vingt ans ; or l'article 31 déclare que ces périodes sont prorogées automatiquement si les deux tiers des associés ne demandent pas la mise en liquidation (1).

Enfin, signalons qu'un musicien, adhérent comme tel à la SACEM, mais qui ferait le poème de sa mélodie ou cantate, ne percevrait que son tiers de musicien, non son tiers de parolier, parce qu'il n'appartient pas à la SACEM comme « Auteur ». La Société ne le connaît que comme musicien, et l'ignore comme homme de lettres s'il n'est pas à nouveau inscrit à ce titre (2).

*
**

Nous avons exposé les modalités de ces liens dont M. Chartier (3) reconnaît « l'étroitesse et la rigueur », et que les musiciens acceptent, sans toujours en comprendre les raisons, — n'ayant d'ailleurs pas le choix... Car ils reconnaissent par ailleurs ses incontestables bienfaits ; qui pourrait mieux que la SACEM exercer leurs droits par toute la France et à l'étranger ? Il se pourrait que la Société et ses autres membres eussent à donner les raisons de ces dispositions si sévères ; mais ici, le seul point de vue musical doit être exposé.

*
**

Les sommes irrépartissables de la SACEM sont utilisées en deux œuvres fort importantes, les pensions et le denier des veuves qui distribuent des sommes considérables, le dernier grâce à des dons généreux. Les pensions sont attribuées aux auteurs sociétaires définitifs remplissant certaines conditions (Annexées au Règlement général).

*
**

Quelle est la nature du lien juridique existant entre ces deux sociétés et leurs membres ? Il est admis aujourd'hui de façon constante, comme l'a récemment dit fort explicitement le tribu-

(1) V. CHARTIER, op. c., p. 186.

(2) Renseignement personnel de la Direction Générale.

(3) Op. c. p. 187.

nal civil de Strasbourg, « que, par leur adhésion aux statuts, les auteurs constituent cette société (il s'agissait de la SACEM) comme leur *mandataire* pour la perception des droits... » (1). Il avait été jugé autrefois que ce lien était d'une nature spéciale, participant de la société et du mandat (2). En affirmant aujourd'hui « que les rapports juridiques de la Société des auteurs dramatiques et de ses adhérents... sont régis par les principes ordinaires du *mandat* », la Cour de Paris (6 mars 1933) déclare que ce mandat, « par dérogation au droit commun en cette matière, *ne peut toutefois être révoqué, les mandants étant en même temps membres de la société* ; que celle-ci, en qualité de mandataire, se substitue à l'auteur dont elle gère ainsi les intérêts, moyennant une rétribution constituée par une retenue sur le montant de ses droits... » (3). Dans sa note au Sirey à l'occasion de cette affaire, F. Gény constate que la jurisprudence comme la doctrine admettent aujourd'hui la thèse du mandat, mais que l'arrêt de 1933 « ajoute cette précision importante que le mandat dont il s'agit est irrévocable » parce que les mandants sont membres de la Société; et il ajoute : « disons aussi : *et tant qu'ils conservent cette qualité* » (4). La démission du sociétaire éteindrait ainsi le mandat, mais nous avons pu constater que cette démission était difficile à donner ou du moins à obtenir.

On peut se demander si les clauses s'opposant à la démission sont bien valables ; ces deux sociétés sont en somme des syndicats inexactement qualifiés. Les adhérents, en vertu de l'article 7 de la loi du 21 mars 1884 devraient pouvoir « se retirer à tout instant... nonobstant toute clause contraire ». La forme syndicat est celle à laquelle ces sociétés semblent le mieux s'adapter ; avant cette loi de 1884, il était difficile de les faire rentrer dans les cadres d'une opération juridique sanctionnée par la Loi : étaient-elles des sociétés civiles ? les termes de l'article 1832 du Code civil (réalisation et partage des bénéfices) ne se prêtaient qu'avec quelque peine à cette assimilation. On a discuté la légalité de leur constitution ; on a accusé la dramatique d'être

(1) Trib. civ. Strasbourg, 16 avril 1934. — Bull. SACEM n° 86, année 1934. — Même principe affirmé pour la Dramatique. Trib. civ. Pontoise, 2 août 1904, *Le Droit*, 6 oct. 1904. — V. Pouillet n° 754 et Cass. Crim., 16 fév. 1884, S. 85-1-188. — V. Pouillet n° 755.

(2) Trib. Civ. Seine 18 août 1865. — V. Pouillet n° 753.

(3) Aff. Cons. Hugo... c. Platrier, Cour Paris 6 mars 1933, *Gaz. Pal.* 1933, juin, p. 960. — S. 1935-1-196.

(4) *Idem* S. 1935-1-194.

une coalition illicite. (Tr. civ. Seine, 18 avril 1905) ; on a jugé que l'acte de leur fondation n'était ni une société ni un mandat véritables, mais tenait de l'une et de l'autre (Trib. civ. Seine, 18 août 1865). Or, les tribunaux ont toujours admis la légalité de toutes ces conventions établies entre les auteurs (1).

Récemment, l'auteur allemand M. Hinrichsen considérait le contrat passé entre le musicien et la société de perception comme une « *cession fiduciaire* » « destiné à mettre la Société à même d'autoriser les tiers à exécuter l'œuvre, alors que la rémunération doit revenir au cédant » (2).

Non seulement les tribunaux ont accepté ces sortes de contrats, mais ils ont, par une jurisprudence constante, refusé de s'immiscer dans les conventions passées entre ces Sociétés et les groupes d'exécutants. (3). De cette liberté de conventions, le juge de paix de Lille a excellemment donné les raisons dans un jugement récent : « attendu que la perception des droits d'auteur *n'est pas un impôt* ; que la tarification *n'a pas été établie par la loi* qui a simplement *réservé le droit* de propriété et d'autorisation de production ; que cette autorisation doit, avant tout, être demandée et obtenue ; que les auteurs ont la faculté de mettre à l'octroi de ce consentement telles conditions qu'ils jugent à propos et notamment pécuniaires ; que les auteurs et directeurs d'établissements publics sont libres de déterminer entre eux, par des conventions mutuelles, les rétributions dues aux premiers par somme fixe ou autrement... » (4).

Bien que les sociétés d'auteurs basent le plus souvent leurs rétributions sur le profit des concerts, le fait qu'elles veuillent percevoir sur les exécutions gratuites ruine ce que M. de Leusse appelle « le criterium profit ». Le tarif s'établit en ce cas sur des présomptions ou des conventions.

**

DROITS D'AUTEUR A L'EGLISE.

La question des « Droits d'auteur à l'église » a posé quelques problèmes juridiques curieux. Un usage tenace considérait juste-

(1) V. POUILLET, n° 753.

(2) V. Analyse de cet ouvrage dans le *Droit d'Auteur*, 1935, p. 60.

(3) Trib. civ. Seine, 22 mars 1927, SACEM c. Amis Tour Eiffel. V. R. DE LEUSSE, op. c. p. 90.

(4) Juge de Paix Lille, 3^e arr. 2 déc. 1932. — *Dr. d'Aut.* 1934, p. 24.

ment l'église comme n'étant pas un « lieu de spectacle » ni l'office une « représentation » ; ainsi, le droit d'autorisation et de perception ne jouait-il pas pour la musique cultuelle, pas plus que les taxes (1) ; cette musique était demeurée dans le régime de liberté d'exécution du temps de Renouard ; quelles que soient les raisons de cet usage, il est certain que les musiciens, en fait, l'acceptaient, et de grands maîtres eurent occasion d'affirmer qu'ils l'entendaient ainsi (2). Du point de vue canonique, le chant sacré n'est pas seulement, comme les autres arts, accueilli par l'Eglise, mais fait « partie intégrante » de la liturgie, même jusqu'à un certain point, la musique moderne conforme à diverses règles et approuvée par l'autorité (*nil obstat*) (3) ; ainsi liée au culte, elle doit participer à son caractère et à son indépendance. Mais le Droit civil peut ignorer cette conception...

Il y a quelques années, la SACEM exprima son intention de traiter avec les églises pour l'exercice des Droits d'auteur, non seulement à propos des mariages, convois, concerts spirituels, mais même des offices ordinaires, où cependant (même en n'adoptant pas le point de vue de l'Eglise) il n'y a point de recette, et rarement de programme connu. L'Archevêque de Paris adressa à MM. les Curés du diocèse une lettre pastorale, parue dans la *Semaine Religieuse de Paris* du 21 avril 1928 ; il y disait son « émotion » devant les expressions de « théâtre public » et « entrepreneurs de spectacles » de la loi de 1791 et du Code pénal étendues aux cérémonies et aux ministres du culte, et même pour

(1) V. entre autres : trib. Civ. Seine, 21 juillet 1923, et Cons. d'Et. 27 fév. 1903. Pouillet n° 816. Pour les droits d'auteur, c'était moins une jurisprudence qu'une absence de jurisprudence qui les excluait de l'église ; on les liait au sort des taxes.

(2) Ainsi pour la Bénédiction de la Flèche à la Cathédrale de Dijon.

(3) V. *Motu proprio*, 22 nov. 1903 (Pie X) et début « Constitution apostolique *Divini cultus* » (Pie XI). — L'Eglise qui admet (Dieu sait comme !) statues ou tableaux sous forme de reproductions industrielles, n'admet pas, pour l'office, la musique mécanique, parce que la musique fait partie du culte.

Pour les parties strictement rituelles de l'office, comment pourrait-on les considérer comme une « audition ». Autant vaudrait désigner la lecture d'un jugement ou d'un arrêté municipal comme « récitation publique de poèmes en prose ».

Et cependant, même dans le chant grégorien, qui est la partie la plus sacrée, la plus inappropriable de la musique d'Eglise, combien on pourrait discerner de parties modernes, ne serait-ce que le travail d'« arrangeur », prévu par les sociétés de perception. Cependant son caractère général, officiel et sacré, l'exclut du genre « audition ».

On n'a jamais bien su si le décret du 7 Germinal an XIII, d'après lequel les livres d'église appartiennent aux Evêques, auteurs, était abrogé par la loi du 9 décembre 1905 (Séparation). En tous cas la version de l'office grégorien (texte et musique) publiée par le Vatican, semble bien appartenir au Saint-Siège.

les « services funèbres » ; il opposait à ces termes les défenses de Pie X d'exécuter à l'église quoi que ce soit de profane ou rappelant le théâtre.

« Pour prévenir toute assimilation blessante et dangereuse de nos offices à des concerts » (1), disait la Lettre, « Nous interdisons... l'exécution de la musique moderne, qui n'a pas été laissée par les compositeurs ou qui n'est point encore entrée dans le Domaine public »... cela, *définitivement* pour les offices extraordinaires, et *provisoirement* pour les offices habituels. Et elle rendait hommage aux représentants de la SACEM qui avaient « estimé défendre un droit » (2).

Signalons en passant une petite erreur juridique assez répandue : il n'est pas loisible à un auteur de « laisser » son œuvre dans le Domaine public ; même s'il renonce habituellement à son droit, s'il n'adhère pas aux sociétés de perception, son œuvre n'y tombera qu'après le délai légal *post mortem*, et à tout moment lui ou ses héritiers pourront faire état de leur droit. Très justement, la SACEM s'entoure des précautions habituelles pour les œuvres ainsi abandonnées par les auteurs vivants ou morts récemment...

À la suite de cette Lettre, certains éditeurs s'empressèrent de publier la liste des musiciens ne percevant pas de droits d'auteur ; la musique des autres avait ainsi bien des chances de tomber dans l'oubli.

Très respectueusement, eu égard aux Personnalités en pré-

(1) Il faut reconnaître que cette assimilation est conforme à la jurisprudence, d'après laquelle « les droits d'auteur sont dûs... même lorsque l'exécution est gratuite et donnée dans un but de bienfaisance ». (Cour Paris, 24 avril 1931. — V. R. DE LEUSSE, p. 92), même dans les cas « où n'existerait pas, en nom, un directeur de théâtre ou un entrepreneur de spectacle proprement dit ». (Trib. civ. Marseille, 30 juin 1927. — V. R. DE LEUSSE, p. 43), ces expressions désignant « aussi toute personne qui, même occasionnellement, hors d'un théâtre proprement dit, avec ou sans intention de réaliser un profit pécuniaire, entreprend de faire participer un public... à l'audition d'œuvres littéraires ou musicales... » (Cour Paris, 6 mars 1933. S. 1935-1-196).

(2) La question est réglée par une « Instruction » de la Congrégation du Concile du 25 février 1932.

Cette instruction prescrit aux Ordinaires de veiller à ce que la musique soumise aux droits d'auteur ne soit pas exécutée « au cours des *fonctions liturgiques* », « tant que seront réclamés les droits d'auteur et d'éditeur ».

« De nombreux excellents compositeurs modernes et des éditeurs ont déclaré que leurs compositions de musique sacrée sont d'exécution libre, c'est-à-dire sans droits d'auteur ni d'éditeur », est-il dit dans ce document. Or cette phrase ne saurait s'appliquer à la France, puisqu'une telle déclaration des auteurs affiliés à la SACEM serait de nul effet. (V. la *Documentation Catholique*, 11 juin 1932).

sence, il sera bien permis d'exposer (comme au long de ce travail) certains points de vue des compositeurs (1), qui, — remarquons-le, — n'ont jusqu'à présent pas dit grand' chose.

Les compositeurs membres de la SACEM (et ils ont bien raison d'exercer ainsi un droit si légitime) y ayant adhéré au moment où l'usage constant admettait le non exercice des droits d'auteur à l'église, avaient donc accepté ce fait; leur mandat comprenait implicitement leur adhésion à cet usage. Il semble bien que le changement provoqué par la Société mandataire ait modifié ainsi les termes de ce mandat. Et comme la question (question religieuse) intéresse au dernier degré leur Droit moral, ils auraient aimé à être informés de ce changement, et, d'autre part, de l'exclusion qui allait être prononcée contre leur musique.

Or, les compositeurs, qui n'avaient jamais rien perçu, qui ne réclamaient rien, qui n'ont pas été consultés, se trouvaient être les seuls punis.

On sait qu'il était impossible à ces auteurs de renoncer à aucun de leurs droits sur aucune de leurs œuvres (Statuts de la SACEM, art. 21 et 32), au cas où ils auraient voulu voir leur musique, par ce moyen, réintégrée à l'église. Les voilà dans un cas de Droit moral exceptionnel (un organiste, membre de la SACEM, ne pouvant jouer à son orgue ses propres œuvres publiées !) Si les auteurs, parvenant à sortir de la SACEM rendaient ainsi la liberté à leurs œuvres sacrées, alors ils perdaient pratiquement tout espoir de gagner leur vie au moyen de leurs symphonies profanes.

Sur ces entrefaites, la SACEM obtint gain de cause dans un procès contre la Cathédrale de Nantes. Le tribunal civil de cette ville considéra l'office comme une audition publique ; jugement confirmé par la Cour de Rennes (2). Une telle décision ne pouvait que nuire aux musiciens modernes, car l'Eglise n'avait qu'à puiser dans son immense et incomparable répertoire ancien pour éviter le retour de pareilles aventures. C'est sans doute ce qui fut compris de part et d'autre, car l'affaire se termina par un accord heureux, signé le 8 mai 1934, entre le Cardinal Verdier et la SACEM, d'après lequel les Droits d'auteur joueront seulement sur

(1) Du moins de ceux que nous connaissons.

(2) *Trib. Nantes, 14 mars 1930*; c'est le *premier jugement* qui autorise la SACEM à percevoir sur les offices religieux; confirmé par *Cour de Rennes, 20 juin 1932*. (SACEM c. Mgr le Fer de la Motte et chanoine Robin). *V. Dr. d'A.*, 1932, p. 107.

les mariages, convois, et offices extraordinaires (Messes de Minuit, etc... (1).

Pour justifier le paiement de ces droits, point ne serait besoin d'invoquer la vieille loi de 1791 qui n'a pas su protéger la musique jusqu'en 1851 ; point ne serait besoin de donner au clergé et à l'église une appellation — très honorable en soi, — mais qui ne leur convient pas. Il suffirait de constater que ces offices comportent ou une rétribution des familles ou un droit d'entrée, par conséquent il est dû quelque chose aux auteurs dont on emploie la musique ; c'est la *rétribution du travail et du service rendu* par quoi tout droit d'auteur se justifie (2).

Si nous avons exposé tout au long cette affaire qui s'achemine vers une heureuse conclusion, c'est qu'elle fut un des plus beaux conflits entre Musique et Droit ; on peut en tirer quelques réflexions :

1° La musique d'église se trouve régie par deux législations — civile et religieuse — qui s'ignorent ; leur entente est une sorte de transaction plutôt qu'un accord sur les principes.

2° Cette affaire, concernant le droit d'autorisation, le droit de non-suppression, le droit à la réputation était d'autant plus affaire de droit moral que placée sur terrain religieux. Or, la Doctrine considère que le droit moral, purement personnel et incessible, ne peut être exercé, l'auteur vivant, que par lui-même ; s'il peut agir par mandataire, encore faudrait-il que ce mandat fût formel et ses termes clairement arrêtés ; nous avons vu l'inconvénient du contraire.

3° Le droit moral, après la mort, pourrait être exercé par un groupement d'artistes du même art : l'association des Organistes et Maîtres de chapelle jouerait ici, par exemple, ce rôle. Mais l'organisation de la SACEM où les musiciens d'église, comme les

(1) La lettre pastorale de 1928 n'a pas été précisément rapportée. L'accord n'est établi que sur le principe. L'archevêché de Paris a saisi de cette question en mai 1935, l'Union des Maîtres de chapelle et organistes, présidée par M. Widor. Plusieurs échanges de vue n'ont pas encore abouti, et actuellement encore les répertoires permis ou défendus ne sont pas délimités à Paris ni les modalités de la perception. — V. *Bull. trimestr. Union M. de chap. et organ.*, juillet 1935.

(2) En vertu de cet accord heureux, les compositeurs seront rétribués, comme le sont, par l'Eglise, ses architectes, sculpteurs, peintres ; rétribution légitime. Pourquoi n'en était-il pas ainsi ? dirait-on que le rôle de la musique est trop intégré au culte, trop sacré ? Alors, cette rétribution s'apparenterait, toute proportion gardée, aux honoraires du clergé.

symphonistes, sont l'infime minorité, fait que leurs droits moraux se trouvent réglés par une aimable assemblée de poètes, de chansonniers, d'éditeurs, qui n'ont point leurs préoccupations.

4° Tout au long de cette affaire, il n'a été parlé que du droit à rétribution; or, que devient le droit d'autorisation? Un musicien qui changerait de religion pourrait ne plus consentir à être joué dans telle église ou tel temple. Cette question de droit moral, si elle se posait, comment serait-elle résolue? La SACEM, dépositaire de tout le droit d'autorisation, en tiendrait-elle compte?

Bref, cette affaire a montré à quel point le public le plus éclairé, les plus hautes personnalités et sociétés sont habitués par un long usage à ignorer le droit moral du musicien et ne voient à ce fait aucun inconvénient.

*
**

MUSIQUE MECANIQUE.

LES DISQUES. — Lorsque l'auteur a pu réserver ses droits d'enregistrement mécanique, il perçoit sur chacun des disques. C'est pour lui l'heureux résultat de l'affaire Enoch (1) qui, considérant l'enregistrement comme une « édition », permet de percevoir sur chaque exemplaire vendu; sans quoi, le disque employé en audition privée n'aurait pu à aucun moment être frappé de droits.

A la suite de cette affaire, une circulaire du ministre de l'Intérieur du 8 mars 1906 a prescrit « d'assimiler aux articles de librairie pour leur importation en France les disques de gramophone... » (2).

C'est cette conception qui a permis la fondation de l'« Edifo » (3) ou « Société générale internationale de l'édition phonographique, » percevant les droits dans la plupart des nations par l'intermédiaire de sociétés comme l'AMMRE à Berlin, la MECOLICO à Londres, la SOBEDA à Bruxelles, etc... etc... sur chaque disque vendu, par le moyen de timbres.

(1) 1^{er} février 1905. V. plus haut.

(2) Note sous Arrêt 1^{er} février 1905. S. 1907-2-114.

(3) La part de l'auteur sur un disque est 4 % par face sur prix de vente au détail. L'Edifo prend 25 %. Le parolier a sa part là-dessus et l'éditeur aussi (100 % sur les anciens traités). V. R. ESCHOLIER, op. c. p. 117.

Toutefois c'est la SACEM qui exerce les droits d'auteur sur les exécutions publiques de phonographe.

Pour exercer ses droits d'édition sur la musique mécanique, il faut que l'auteur les ait réservés dans son contrat avec l'éditeur-papier. Celui-ci est porté à conserver en principe les droits mécaniques (1). On peut citer le cas de trois chœurs vendus cent francs après guerre, rétrocédés à un autre éditeur, enregistrés, passés de nombreuses fois en T. S. F. sans que l'auteur en ait rien su, sans même qu'il ait obtenu qu'un simple disque lui en soit donné. Tel autre chœur sur un air ancien et paroles anciennes resté la « propriété » de l'auteur, est enregistré par une chorale, sans que l'auteur en soit avisé et malheureusement, avec d'autres paroles, appartenant à un éditeur-papier ; celui-ci, tout simplement, reconnaissant la bonne foi du musicien, décide de s'attribuer cent pour cent sur le disque, bien que n'ayant aucun droit sur la musique. Ces deux faits sont destinés à montrer que les musiciens devraient user de la plus grande vigilance dans leurs contrats, ne point les signer sans les étudier et s'assurer toujours les droits sur leurs paroles.

Un de nos grands maîtres s'inquiétait de savoir si un compositeur peut « trouver dans la législation actuelle le droit d'empêcher la vente d'un disque qui lui semble mauvais » (2). Reconnaitrait-on en justice, d'après l'article 1382 du Code civil, le dommage causé par un tel disque ? — et quel dommage ? Il semble qu'aucun musicien ne l'ait essayé, au nom du droit moral, malgré la quantité de disques inexacts ou manqués ; mais après tous les abandons, tous les transferts qu'il a signés, c'était peut-être plus sage.

M. Paul Allard signalait déjà en 1929 un mouvement en faveur de l'accord direct des compositeurs et des fabricants de disques (3).

**

LA T. S. F. — La radiodiffusion est sujette à paiement de droits à l'émission et à la réception publique, selon la jurisprudence française. Certaine difficulté existe dans la pratique, le nom des morceaux émis étant connu, mais non pas de ceux entendus.

(1) V. art. signé E. M. V. dans l'*Edon music. vivante*, mai 1928.

(2) M. Gabriel PIERNÉ, cité par M. Paul ALLARD, dans l'*Edon music. vivante*, juin 1928.

(3) Dans *Edon music. vivante*, août 1929.

L'auteur ignore ici son public, lequel, souvent, ignore son auteur, l'entend distraitement et par habitude (1). Aussi les décrets actuels (comme le fera, croit-on, la loi à l'étude sur le statut de la radio) réservent simplement les droits de l'auteur, sans entrer dans les détails qui sont réglés par conventions particulières.

Pour le poste émetteur, le montant du droit d'auteur se calcule sur la puissance d'émission de l'appareil et le nombre possible de ses auditeurs. Ce nombre peut être connu par la taxe que paient les postes récepteurs. (2). Il ne peut s'agir que des auditeurs « possibles », les auditeurs réels n'étant pas connus : qui pourrait dire quelle œuvre, tel jour, a été captée ? Aussi ne peut-on procéder que par présomption.

Pour les postes récepteurs, des droits d'audition sont dûs si ces postes sont placés en des lieux publics. On sait que cette seconde perception n'a pas été admise sans discussion. M. Chartier a répondu définitivement à l'objection : « On a en effet, dit-il, dans le cas envisagé, deux concerts distincts : l'un qui réunit tous les particuliers écoutant avec leurs postes privés, l'autre qui réunit tous les auditeurs assemblés pour jouir de la réfection publique. Or si ces deux concerts étaient directs et distincts, les droits d'auteur seraient perçus pour chacun d'eux ; il n'y a donc pas de raison pour qu'il en soit autrement parce que les progrès de la science permettent aujourd'hui de les réaliser tous deux au moyen d'une seule émission » (3).

Il y aurait d'autre part un grand intérêt moral, pour l'auteur qui aurait conservé ses droits, à pouvoir exercer le droit d'autorisation et refuser une retransmission dans un lieu contre-indiqué ; la facilité de transmission des œuvres par T. S. F. pose de façon toute nouvelle cette question du « voisinage » de l'œuvre, comme dit M. de Leusse (4), aussi importante que la qualité de l'exécution. Certes, « les Béatitudes » auraient intérêt à n'être pas retransmises dans un dancing suburbain, tandis que « le Roi Pausole » risquerait d'être mal compris et jugé dans un pensionnat de jeunes demoiselles. Un droit moral, un droit de regard de l'auteur sur ces postes ne serait pas chose étrange ni exorbitante. La jurisprudence a bien

(1) En radiodiffusion, le public, comme dit M. de Leusse, « ne possède plus une complète liberté de choisir : des causes techniques et psychologiques la restreignent notablement », op. c. p. 3.

(2) V. R. DE LEUSSE, op. c. p. 117.

(3) J. J. F. CHARTIER, op. c. p. 216, note.

(4) Op. c. p. 104.

admis qu'un peintre avait droit de ne pas supporter la reproduction de son œuvre sur un éventail ou une boîte à bonbons. Le dommage moral du musicien, dans le cas susdit, serait infiniment plus sérieux, plus vaste et plus réel. Encore, pour exercer ce droit, faudrait-il qu'il ne l'eût pas aliéné.

*
**

Les postes émetteurs paient les droits à la SACEM selon un barème établi par celle-ci. La jurisprudence ne veut pas s'immiscer dans le contrat intervenu entre la société et le poste, lequel doit être « librement consenti et débattu » (1), et le juge de paix de Lille précise que la rétribution peut être, si ce contrat le veut ainsi, à forfait et « une fois payée » (2).

Les postes récepteurs publics, cafés, hôtels, magasins, etc., paient à la SACEM un droit annuel uniforme, arrêté par celle-ci, suivant l'importance de la localité et de l'appareil. Après le jugement du tribunal de Commerce de la Seine du 21 février 1925 relatif à un magasin de chaussures (3), un accord conclu entre le Syndicat des industries radioélectriques et la SACEM établit que les magasins à entrée libre ou, sinon, donnant des auditions entendables du dehors, étaient passibles de droits, — mais non pas les magasins fermés dont les auditions sont réservées aux clients. La limite est difficile à fixer ; la jurisprudence est portée à considérer facilement ces sortes d'auditions comme publiques. Un appareil muni d'amplificateur est taxé comme un orchestre d'un certain nombre de musiciens, ce qui élève la rétribution réclamée par la SACEM. Les usagers n'acceptent pas toujours sans résistance cette solution, le nombre des morceaux joués et le nombre d'auditeurs demeurant, à leur avis, le même ; ce qui donne lieu parfois à des règlements amiables. (4).

*
**

Pour la répartition aux auteurs, les postes émetteurs fournissent à la SACEM les programmes de toutes les œuvres

(1) SACEM c. Amis Tour Eiffel. Tr. Seine, 22 mars 1927. (V. R. DE LEUSSE, op. c. p. 90).

(2) J. Paix Lille, 2 déc. 1932. — *Dr. d'Aut.* 1934, p. 24.

(3) *Supra*, V. R. DE LEUSSE, p. 31-37-38.

(4) Ces droits sont totalement distincts des taxes.

exécutées ; cette répartition se fait donc dans la forme habituelle. Pour les postes récepteurs publics, c'est plus difficile. Il est impossible de recueillir, dans les cafés, hôtels, magasins, les titres des œuvres captées et de saisir toutes les annonces faites par le speaker. En sorte que la répartition est établie selon une proportion réglée par la SACEM, d'après les programmes d'émission. En résumé, les recettes des postes récepteurs sont totalisées avec celles de l'émetteur, et distribuées ensemble (1).

*
**

Nous n'avons pas admis, en France, la *licence obligatoire*, système adopté en Allemagne, Russie, Amérique, Angleterre, Autriche, Suisse, etc., avec des modalités différentes, — la rétribution de l'auteur étant fixée soit par la loi, soit par contrat particulier (2). Ce régime très favorable aux fabricants est combattu en France par les auteurs qui y voient une atteinte à leur droit de disposer librement de leur œuvre. La société de l'Edition phonographique ne lui est pas favorable pour la même raison, et les Editeurs-papier non plus, à cause de la grande faveur qu'elle accorde à l'industrie du disque (3). Il est certain qu'elle rendrait à peu près impossible tout espoir de contrôle du musicien sur ses disques : ce serait la fin du droit moral en ce domaine ; ce serait considérer l'art comme une marchandise, et encore sous estimée, car, « alors qu'ils paient des cachets fabuleux à certains interprètes, dit M. Paul Allard (4), la rémunération de l'auteur est souvent dérisoire. »

Cependant, dans les cas où les auteurs ont abandonné tous leurs droits, il y aurait, par ce système, moyen de récupérer au moins un petit droit de perception.

*
**

LE FILM SONORE.

Les films sonores donnent lieu au paiement du droit d'exécution publique, perçu par la SACEM auprès des entrepreneurs de spectacles et propriétaires de salles ; en outre, ils donnent

(1) Renseignements personnels de la SACEM.

(2) V. M. ESCHOLIER, op. c. p. 19 et s.

(3) V. *Edon music. vivante*, juin et juillet 1928 (M. Paul Allard).

(4) *Idem*, juillet 1928.

encore lieu au paiement d'un droit d'édition perçu par la Société de l'édition phonographique auprès des producteurs de films. Cette double disposition résulte des principes et de la jurisprudence exposés plus haut.

Il s'agit là d'un film synchronisé avec l'image et projeté dans les salles de cinéma public. Mais si un film est exploité sous forme d'exécution sonore (sans synchronisation avec l'image) ou s'il est exploité sous forme de vente ou location aux particuliers (donc privément) ces deux formes d'exploitation sont contrôlées par la Société de l'édition phonographique (1).

Il va de soi que ces perceptions diverses ne vont qu'aux auteurs et compositeurs ayant eu le soin de réserver leurs droits, comme M. Isidore de Lara pour sa « Sérénade des trois Masques », (affaire plus haut citée) (2). Aussi, la SACEM met-elle bien en garde les auteurs, compositeurs, ainsi que leurs héritiers, contre les contrats qu'ils peuvent distraitement signer avec les producteurs de films; elle les prie de réserver les droits d'exécution, qui doivent être perçus par elle-même, en écartant toute partie du traité qui comporterait une aliénation de ces droits (3). Dans « Les Serfs mal affranchis », M. Grunebaum-Ballin cite un accord entre des éditeurs-propriétaires et des firmes de films sonores pour l'utilisation des œuvres acquises par les premiers, à raison d'une somme forfaitaire de 500 francs par minute... et il ajoute : « inutile de vous rappeler, n'est-ce pas, que les compositeurs ne toucheront rien. » (4). Il s'agissait de ces nombreux compositeurs qui ont tout abandonné.

Le musicien dont on utilise les œuvres au cinéma (5) perçoit donc personnellement sur les exécutions. Que se passerait-il si la tendance, qui se dessine en Allemagne, de traiter le producteur de film comme le véritable auteur, se répandait chez nous ? Ce producteur traiterait à son gré avec un librettiste et un musicien comme avec un machiniste et un costumier et établirait librement les clauses. La tendance française est opposée à cette conception. Aux auteurs d'y veiller dans leurs contrats.

(1) Renseignements privés donnés par l'Edifo.

(2) Cour Paris, 4 janv. 1934. — *Gaz. Pal.* Avril 1934, p. 615.

(3) V. Bull. SACEM n° 86, (Exerc. 1934) p. 179.

(4) *Le Temps*, 5 octobre 1929.

(5) Les morceaux de musique détachés, employés même au cours d'un drame, donnent lieu à perception par la SACEM.

En résumé la situation contractuelle du compositeur symphoniste est celle-ci : très généralement, il subroge son éditeur à tous ses droits moyens et actions dans le domaine de l'édition, et sauf le droit d'exécution qu'il remet entièrement à la SACEM, il donne tout droit d'arrangement et traduction, garantit l'éditeur pour tous recours et accepte tous risques, pour une rétribution souvent minime ou nulle ; sur l'exécution, il ne perçoit qu'un tiers ; à la SACEM, avec son droit d'autorisation, il remet aussi son droit de renoncer à son droit, c'est-à-dire que dans ces deux contrats, il abandonne pratiquement tout droit moral. Pour l'enregistrement sur disques, on sait que le musicien est presque toujours totalement étranger à l'opération.

Il est entendu que l'éditeur et les Sociétés de perception ont de bonnes raisons pour proposer ces clauses, raisons qui sont étrangères à notre sujet et que nous n'avons pas à exposer ici (1). Mais il est évident que le musicien ne signe pas ces divers traités avec joie, et de gaieté de cœur. La nécessité d'éditer, la difficulté de surveiller l'emploi des œuvres, l'immatérialité de la musique, tout ce que nous avons exposé dans l'Introduction ne lui laissent ni le loisir ni le moyen de discuter aucune clause, de choisir son contrat, d'améliorer son sort.

Et il ne faudrait pas laisser croire qu'il résulte de cet état de choses une amertume entre auteurs et ayants-cause : les plus aimables rapports existent, dont font foi les Lettres de Chabrier et Debussy plus haut citées, et le dévouement de telles maisons d'édition à leurs musiciens est bien connu. Ceux-ci acceptent le fait, tenant à nos lois achaïques, à notre jurisprudence et à une longue habitude, « simplement parce que c'est l'usage » (2) comme dirait Golaud.

Mais du moins faudrait-il faire des réserves sur la « liberté des conventions ». Si la nature même de son art, si la loi et l'usage ne les contraignaient, les musiciens signeraient des contrats comme les autres artistes et qui leur permettraient de vivre. Est-on entièrement libre, dans l'alternative où les musiciens se trouvent, entre un contrat défavorable et leur œuvre menacée d'oubli ? et l'arrêt qui les a privés de tous droits sur leurs disques pouvait-il vraiment appuyer une décision si grave sur l'absolue liberté de telles conventions ?

(1) Nous ne parlerons donc pas de l'article de M. René Dommmanges, dans *Le Temps*, 27 octobre 1929.

(2) Dans *Pelleas*...

Or, la crise de la musique française est sérieuse, précipitée encore par la crise du concert ; la France est pleine de musiciens de grand talent que ne composent pas, qui sont dans des bureaux, des rédactions, des secrétariats ou autres choses. Qu'attendent les pouvoirs publics et l'industrie pour comprendre qu'à laisser s'épuiser ainsi la matière musicale, ils arriveraient à tuer la poule aux œufs d'or ?

TROISIÈME PARTIE

REMÈDES

TROISIÈME PARTIE

REMÈDES

La musique mécanique arrivait juste à point, dans l'histoire des faits musicaux, pour sauver la musique tout court ; le « Pactole qu'elle fait sortir de terre » (1), comme il a été dit plus haut, pouvait aisément contrebalancer, aux heures d'une crise sans précédent, les effets d'une législation déficiente, de contrats malchanceux, et de fâcheux vieux usages. Elle ne l'a point fait, faute de certaines interprétations de certaines mesures légales que nous allons examiner.

Sans doute il est désagréable de trop mettre en avant, dans une question d'art, le « droit pécuniaire » (aussi bien s'agit-il en même temps du droit moral), et d'envisager dans la musique ses pauvres chances de revenus ; mais ils ne sont que le « tribut légitime » dont parle Boileau (2) ; et « si le guerrier, le magistrat (comme dit Beaumarchais) ne rougissent pas de recueillir le noble salaire dû à leurs services, pourquoi l'amant des Muses, incessamment obligé de compter avec son boulanger, négligerait-il de compter avec les comédiens ? » (3) Il n'est donc pas tout à fait normal qu'une organisation légale et judiciaire soient telles que des quatuors de Fauré (4) ou d'admirables symphonies puissent être aliénés à jamais sans rémunérer d'un sou le travail de leurs auteurs, que certains maîtres ne puissent

(1) p. 192.

(2) *Art Poétique*, IV, vers 127.

(3) Cité par Pouillet, op. c. p. 13.

(4) V. Fauré, de M. Kœchlin.

publier qu'en payant. La conséquence d'une telle organisation, nous la lisons dans l'ouvrage de M. Kœchlin sur « Gabriel Fauré » (1) où il est dit comment fut donné à la Sorbonne, sous la présidence du Chef de l'Etat, un concert des œuvres du Maître, sous prétexte d'hommage national, mais en réalité pour remédier à sa situation précaire. Or, qu'un musicien au comble des honneurs, dans les plus hautes fonctions musicales, l'un des plus universellement aimés, joué dans le monde entier, puisse en être là alors que ses œuvres enregistrées s'écoulent à flots, voilà qui appelle des résolutions et des réformes.

*
**

L'arrêt dame Halévy a tout empêché, en privant la musique du secours pécuniaire provenant des disques. Sans doute, il n'en eût pas été ainsi, si l'action se fût engagée sur un autre terrain. Elle se présentait comme une réclamation d'honoraires, perçus par les éditeurs ; cette réclamation était faite par des héritiers, les auteurs mêmes n'ayant rien dit, et leur traité étant contre eux. Comme l'a fort bien montré M. Olagnier (2), ces héritiers pouvaient, devant ces hauts magistrats consciencieux, « pénétrés du désir de dire le droit », laisser croire à leur désir de revenir sur un contrat formel.

Tel n'était pas le fait : les familles d'auteurs avaient sans doute l'idée que leur contrat réclamait une lecture plus attentive, et qu'un emploi si nouveau des œuvres portant leur nom ne pouvait être totalement réglémenté par des lois centenaires.

Il aurait donc fallu affirmer, comme Whistler, comme Lecocq, que l'auteur qui a tout aliéné, tout vendu, conserve, pour lui et ceux de son nom, une part incessible ; parce que l'œuvre d'art ne peut pas être négociée tout à fait comme les autres objets. « La propriété intellectuelle n'est pas dans le commerce et ne peut pas y être » (dit Thaller) « puisqu'elle fait partie composante du cerveau et de la personne de l'individu, et celui qui aliène pour toujours un de ses ouvrages commet un acte illégal comme vendant quelque chose de son libre arbitre et de sa personnalité » (3).

(1) Page 38.

(2) Op. c. II, p. 260.

(3) THALLER : *Des rapports de la propr. litt. et artist. avec le régime de communauté*, Rev. trim. 1903, p. 57 et s.

Pour cela, il aurait fallu abandonner de plus en plus la notion de « propriété » artistique, et que la Cour de Cassation, qui s'était engagée dans la voie de cet abandon dans l'arrêt du 25 Juillet 1887 (1), qui s'est bien abstenue d'en parler dans l'arrêt Lecocq de 1902, allât jusqu'au bout, répudiât les mots de « cession », de « vente », qui traînent après eux des confusions avec les aliénations de meubles, et acceptât par exemple de voir dans un tel contrat, une sorte de « concession » comme le proposait avec des arguments si forts M. Grunebaum-Ballin (2).

La situation, ainsi dégagée, il devenait possible d'apercevoir à quel point l'enregistrement sur disque exposait la responsabilité, la réputation de l'auteur, combien sa pensée y pouvait être trahie. Les tribunaux ont admis pour les autres arts des solutions très protectrices : si, ayant aliéné leurs œuvres, le peintre Vibert ne put supporter de retrouver la sienne sur un éventail (3), ou tel autre sur des boîtes à bonbons (4), si Bouguereau souffrit tant de ne voir reproduite (en bel émail) que la tête de sa Vierge consolatrice, ou Galland de voir en couleurs son dessin de « la rose » qui était en noir (5), (alors que les originaux eux-mêmes restaient intacts) combien plus un musicien souffrira-t-il d'un mauvais enregistrement qui démolit toute son œuvre, et la cristallise dans une forme fautive (6).

Le Droit moral devrait être chez nous chose acquise ; depuis les travaux de M. Vaunois et de toute la Doctrine, la Convention de Rome et tant de jugements, la France devrait consacrer ce droit que désormais reconnaissent les lois de presque toutes les Nations. Pour le disque, outre le danger d'enregistrement mauvais (et on sait que musiciens et industriels ne sont pas toujours du même avis sur la qualité d'un disque) comment, en abandonnant à l'industrie, sans autorisation d'auteur, le droit d'enregistrer à jet continu, réservera-t-on même l'espoir d'un « droit au repentir ? »

(1) Affaire Gruss-Ricordi, D. P. 88-1-5.

(2) *Le Temps*, 6 octobre 1929.

(3) D. P. 88-2-309.

(4) D. P. 92-2-38.

(5) V. GORQUETTE D'ARGÈUVE, op. c., p. 83, et autres cas.

(6) V. Cour de Paris, 4^e Ch., 10 février 1933. (Séguin-Berthault, c. l'Etat et la Manufacture de Beauvais). — Ann. propr. industr. 1933, p. 231. *Gaz. trib.* 5 et 6 déc. 1934. Affaire de cartons de Beauvais reproduits et vendus, où l'auteur réclamait son dû (25 %), affaire où la Cour « rend compte du contrôle nécessaire de l'auteur sur les reproductions par tout procédé et en toute matière », dit M. Albert Vaunois (*Dr. d'Aut.*, 1935, p. 29).

D'autre part, puisque la Cour de Cassation avait bien voulu quelque peu reconnaître que l'enregistrement est l'édition d'une *exécution*, il eût fallu admettre, le mot étant lâché, que l'auteur ne peut pas être totalement écarté de cette exécution qui n'est « privée » qu'en apparence ou provisoirement, qui sera plus publique qu'aucune autre, qui sera entendue infiniment loin et longtemps, en dépit des définitions vétustes, du mot « privé ». Dès lors, il y avait moyen de ne pas exclure totalement les musiciens de cette nouvelle exploitation de leurs ouvrages.

*
**

Mais il y a plus : on pouvait trouver, dans les tendances législatives, une façon d'interpréter les contrats, d'après laquelle une des parties est obligée non pas seulement parce qu'elle a *voulu* s'obliger, mais aussi parce qu'elle reçoit un *équivalent*. La Loi ne veut pas que l'on ait cédé à bas prix une chose qui rapporte beaucoup, ce qui constitue à ses yeux une sorte de lésion, et elle n'hésite pas à interpréter et modifier les contrats antérieurs. Dans cet esprit ont été conçues les lois relatives aux droits des locataires et sous-locataires, la loi Failliot du 21 janvier 1918 sur la révision des contrats d'avant-guerre, la loi du 6 juillet 1925 sur la révision des baux à long terme, (sans parler de la rescision pour lésion). Une telle tendance ne serait-elle pas tout naturellement applicable aux compositeurs ? « On n'aperçoit pas, dit M. Oagnier (1), pourquoi la loi n'attribuerait pas au créateur d'une œuvre intellectuelle le même droit qu'au propriétaire d'un immeuble, obligé par le besoin à s'en défaire à vil prix. »

*
**

La loi Failliot était faite pour le temps de guerre comme un décret du 27 Mai 1915 en Italie et une loi du 10 Juillet 1917 en Angleterre, et permettait de ne pas exécuter ou de demander même la résolution du contrat. Mais, comme le remarque M. Fyot (2), la guerre ou les grands cataclysmes ne sont pas seuls à créer une situation rendant le contrat trop onéreux. Le Conseil d'Etat admet depuis longtemps déjà cette *théorie de*

(1) Op. c. I., p. 40.

(2) L. Fyot : *Théorie de l'imprévision*, (Dijon, 1920), p. 132.

l'imprévision que les tribunaux civils, soucieux avant tout d'assurer la stabilité des contrats, hésitent à adopter (1). Cependant, pour la révision des baux, ceux-ci sont compétents pour fixer la majoration de loyer, légitimée exactement (d'après le rapport de M. Raynaldi) par la théorie de l'imprévision.

M. Fyot (2) a exposé la théorie de l'imprévision, d'après l'article 1150 du Code civil qui, lorsque la chose dûe a augmenté de valeur, réduit les droits à dommages-intérêts du créancier « au maximum prévisible » (en cas de non exécution) — et d'après l'article 1633, sur la garantie d'éviction d'une chose dont la valeur a augmenté, et dont le surcroît de prix sera dû par le vendeur (3). « L'utilité publique, dit-il, la bonne marche des affaires exigent qu'on ne laisse pas écraser par le jeu des événements exceptionnels un contractant de bonne foi... » (4). En somme le contrat peut se trouver, sinon résolu, du moins modifié par la survenance d'un événement impossible à prévoir.

Ne verrait-on pas une application encore de l'imprévision dans cette importante affaire Pradier contre Susse ? Alors, les lois de 1854 et 1866 ayant prolongé la durée du droit d'auteur, Pradier fils prétendit reprendre ses droits sur les œuvres définitivement cédées par son père, et empêcher Susse de les reproduire après la durée décennale sous le régime de laquelle Pradier père avait contracté. Il soutenait que cette prolongation ne pouvait profiter qu'à la famille, et non au cessionnaire du droit de reproduction, lequel n'avait pu la prévoir en contractant. Le tribunal correctionnel de la Seine lui donna raison, « attendu... que dans les contrats intervenus entre le spéculateur et l'artiste, les parties contractantes *n'ont pas stipulé sur l'extension éventuelle* de la durée du commerce privatif des reproductions dont s'agit, *ni sur le prix de cette extension de durée...* » (5). Et la Cour de Cassation affirmait que les lois de 1854 et 1866 n'avaient pas eu pour but de faire « bénéficier les cessionnaires d'une *extension du droit qu'ils n'ont pas payée...* » (6). Ce rapport entre le prix d'acquisition et le rendement de la chose acquise, cet événement imprévu (ici, la loi), qui ne profite pas à l'acqué-

(1) V. G. MYERS : *La protection du droit d'auteur*, p. 17.

(2) L. FYOT : *idem*, p. 183.

(3) *Idem*, p. 29.

(4) *Idem*, p. 189.

(5) Correct. Seine, 2 Juin 1874. D. P. 75-1-334. — V. dans le même sens, M. Albert VAUNOIS, dans le *Dr. d'Aut.* Septembre 1929.

(6) Cass. Ch. Crim., 28 Mai 1875. D. P. *idem*.

reur (1), ce contrat définitif complètement modifié par l'événement survenu, ce retour du droit de reproduction au cédant, n'est-ce pas tout proche de notre cas, et ne semble-t-il pas qu'il n'y ait eu qu'à transposer quelques mots ? N'eût-il pas été possible de trouver là, sinon une similitude, du moins un fort argument, et de faire entrer en ligne de compte, en faveur de cédants aussi défavorisés que les compositeurs, la chose la plus imprévisible du monde : l'invention de la machine parlante et son immense rendement ?

*
**

Avec la théorie de l'imprévision aurait pu être appliquée ici la *libre recherche scientifique* admise par la Doctrine et la jurisprudence, alors que les conditions d'un problème se trouvent modifiées soit par des découvertes nouvelles, soit par un bouleversement économique. François Géný a fait ressortir « la nécessité en même temps que la légitimité » de cette libre recherche dans sa « Méthode d'interprétation et sources en Droit privé positif » ouvrage dont M. Marc Desserteaux a donné un très clair et méthodique commentaire (2). Il n'est pas un art qui ait éprouvé un bouleversement économique comparable à celui qu'a ressenti la musique, par l'invention du disque, la création si rapide d'industries internationales très puissantes, une production inouïe, transformant toutes les habitudes musicales, l'édition, les méthodes, l'organisation des auditions, etc... Or, au point de vue juridique « ce qui sert, dans ces hypothèses, de levier à l'activité créatrice de l'interprète, dit fort justement M. Desserteaux, c'est l'existence d'un fait nouveau dans l'ordre économique, parfois dans l'ordre politique ou même dans l'état de la civilisation, — fait qui vient bouleverser les conditions antérieures et rendre difficilement applicables les règles juridiques préexistantes. » (3). C'est en de tels cas, d'après lui, que s'exerce le mieux la libre recherche; et il semble que la musique

(1) Dans l'affaire *Dame Serrière c. Hugon, Frondaie*, (Trib. civ. Seine, 28 nov. 1934) il est bien dit que les accords intervenus pour des films alors que le cinéma muet existait seul, ne peuvent s'étendre au ciné parlant; ils ne le pourraient que si le contrat le disait formellement. *Dr. d'Aut.*, 1935, p. 91-92.

(2) M. DESSERTAUX dans : *Recueil d'études s. les sources du Droit en l'honn. de François Géný*.

(3) *Idem*, Tome II, p. 426.

mécanique offrait à ce genre d'interprétation une occasion exceptionnelle de se manifester.

« L'interprétation strictement littérale des conventions correspond (dit F. GénY) à un système formaliste qui a pu avoir sa raison d'être à un certain stade de civilisation... mais qui a été résolument repoussé par le droit français moderne, comme contraire aux principes de raison et de liberté qui ont inspiré les philosophies du XVIII^e siècle, d'où sont indirectement issus nos codes du commencement du XIX^e siècle. Tel que l'exprime le Code Napoléon (art. 1134, 1135, 1156 à 1164), ce système offre ce caractère de généralité qui lui vaut une application universelle... » (1).

Pour cette application, comme l'a noté M. Desserteaux avec M. Fyot, le Conseil d'Etat admet beaucoup plus facilement que la Cour de Cassation « la possibilité... de s'écarter des conditions du contrat primitif » (2). Néanmoins nous avons vu, dans les affaires Rostand ou Hugo-Plâtrier, les tribunaux tenir compte librement et en l'absence de tout texte légal, si ce n'est l'article 1150 du Code civil, de circonstances économiques tout à fait nouvelles.

*
**

Enfin, on aurait pu faire jouer le principe d'interprétation restrictive de l'article 1163 du Code civil. « Quelques généraux » qu'aient été les termes de la cession des compositeurs, il est évident qu'ils ne s'étaient pas « proposé de contracter » sur une machine parlante qui n'existait pas, qui n'était pas envisagée comme possible. Sans quoi, bien sûr, tel ou tel maître n'aurait pas vendu pour rien ses quatuors ou ses symphonies, s'il y avait eu seulement la possibilité entrevue d'une exploitation si fructueuse. Les chiffres de cession qui ont été cités montrent bien qu'en traitant, les auteurs n'avaient aucunement compris (parmi tous les droits de reproduction abandonnés) celui dont le rendement était si disproportionné d'avec ces chiffres.

« Il aurait pu être décidé, dit M. Myers à propos de l'arrêt Dame Halévy, que ce nouveau mode d'édition échappait au droit des éditeurs, la découverte d'un procédé nouveau devant bénéficier aux cédants. » (3).

(1) F. GÉNY, note sous aff. Hugo Plâtrier. S. 1935-1-195.

(2) M. DESSERTTEAUX, op. c., p. 427.

(3) G. MYERS : *La protect. du dr. d'auteur dans la jurispr. française*, p. 43.

C'était encore un des arguments de la Cour de Cassation dans l'affaire Pradier-Susse ; la Cour s'attachant à cet article 1163, décidait que si les parties n'avaient pas eu « l'intention de traiter de l'extension du droit », les héritiers retrouvent cette extension intacte dans la succession.

C'est l'argument du Tribunal civil de la Seine dans l'affaire Dame Serrière contre Hugon, Frondaie, décidant qu'une cession d'adaptation dramatique « ne comporte pas le cinéma » et que la cession pour film muet n'englobe pas le film sonore « imprévisible à l'époque du contrat », à moins que ces extensions n'aient été « spécifiées au contrat » (1).

C'est aussi l'application de l'article 1156 du Code Civil. « L'accord qui intervient, dit M. de Leusse, limite le droit du cessionnaire à l'apparence que l'auteur veut donner à son œuvre. Celui-là ne reçoit pas une emprise absolue, le total des droits attachés à une chose, mais un pouvoir de faire. L'étendue de ce pouvoir ne peut s'apprécier que d'après l'intention des parties » (2).

Peut-on réellement reprocher aux anciens contrats de ne pas réserver expressément le droit des auteurs sur la musique enregistrée ? L'auraient-ils pu, alors que 1866 à 1917, la loi elle-même privait les musiciens de ce droit ? Comment ceux-ci auraient-ils songé à en faire état dans un traité ? Il faut au contraire considérer que cette longue privation d'un tel droit par la loi a gravement contribué à implanter l'usage de ces contrats sans aucune réserve au profit du musicien ; aussi, les tribunaux auraient dû être incités à envisager de façon favorable et restrictive l'engagement de l'auteur si durement traité pendant tant d'années et à interpréter sa véritable pensée au-delà du sens dur des mots (3).



Une tendance des institutions actuelles aurait pu être invoquée aussi en faveur des musiciens : c'est celle qui considère que le métier doit nourrir l'homme et sa famille ; les ajustements de

(1) Trib. civ. Seine, 28 Novembre 1934. *Dr. d'Aut.* 1935, p. 91.

(2) R. DE LEUSSE, *op. c.*, p. 11.

(3) La jurisprudence est, en bien des cas, disposée à interpréter largement le sens des mots ; le mot « représentation » désigne un simple morceau de piano ; elle accepte un engagement global comme « autorisation par écrit des auteurs » ; elle nomme tel curé ou tel bottier « entrepreneur de spectacle », etc.

traitements, les sursalaires familiaux, les caisses de compensation en découlent. N'y aurait-il rien de semblable à envisager pour les musiciens ? La Composition musicale serait-elle le seul métier qui ne permette pas d'en vivre (sauf pour quelques très rares privilégiés du succès), un métier réservé aux gens fortunés, « un métier de grand luxe », comme nous disait l'admirable auteur d'« Evocations » ? cependant que la musique industrialisée remue tant d'argent !

**

Trois lois auraient pu servir encore d'argument en faveur des compositeurs :

La loi du marchandage (décret-loi du 2 Mars 1848) sur la sous-exploitation d'un travail, la rétrocession d'une fourniture d'ouvrage par quelqu'un qui n'est qu'intermédiaire. Un projet Viviani sur cette matière a été voté en 1911 par la Chambre. Mais non par le Sénat. M. Grunebaum-Ballin (nous l'avons vu) a soutenu avec maîtrise l'argument tiré de là ; nous n'y reviendrons pas.

La loi du 9 Avril 1910, d'après laquelle l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de convention contraire, le droit de reproduction ». Cette loi n'est faite malheureusement, que pour les arts plastiques. Du moins y avait-il à trouver, pour le cas de la musique, un rapprochement saisissant. « Le propriétaire, a dit M. Léon Bérard, ne peut pas reproduire le tableau et la statue alors qu'il lui serait loisible de faire répéter, à autant d'exemplaires qu'il lui conviendrait, tous les autres objets mobiliers qui lui appartiennent. La loi a imposé là, dans l'intérêt de l'artiste, une restriction au droit du propriétaire ; et cette restriction tient à la *nature même du droit d'auteur...* » (1). La loi n'a pas pensé alors au musicien ; serait-ce encore, comme cent ans auparavant, une « distraction de la loi » ? Pourquoi retire-t-on à l'acquéreur de la propriété d'un tableau un droit qu'on laisse en totalité, et même avec extension, à l'acheteur d'une partition, ou plutôt à l'acquéreur du droit de l'éditer ?

La loi du 20 Mai 1920 donne aux artistes plastiques et à leurs

(1) S. Lois ann. 1924-6-p. 1622.

héritiers un droit de suite sur leurs œuvres passant en vente publique. Pourquoi cette continuelle prédilection de la loi pour les arts plastiques ? Certaines œuvres musicales ont été vendues, au départ beaucoup moins qu'un tableau de Gauguin ou Cézanne et rapportent aujourd'hui beaucoup plus. Pourquoi, en 1920, où déjà la question se posait, le Parlement a-t-il oublié la musique ? Ne pouvait-on présenter comme « droit de suite », comparable à celui-ci, ce pourcentage que les musiciens réclamaient en 1928 sur la subséquente édition de leurs œuvres en disques ?

L'application de ces deux lois, au moins par extension ou assimilation, à la musique aurait été aisément justifiée par les explications fournies par M. Léon Bérard dans l'exposé des motifs de 1920. Son admirable analyse amenait à découvrir sur l'œuvre d'art, « deux propriétés superposées : propriété intellectuelle ou artistique à l'auteur, propriété mobilière à l'acheteur » (1); et il indiquait bien que la loi de 1920 n'était pas seulement motivée par les énormes plus-values de certaines œuvres, mais par une idée d'ordre juridique : « L'artiste conserve sur l'œuvre vendue par lui un droit de *propriété intellectuelle*, un *droit de créateur* » (2). Pourquoi cette belle conception juridique, si conforme à la Doctrine moderne, n'a-t-elle pas englobé la musique, voilà ce qu'il faut amèrement regretter. On pouvait encore appliquer à la musique cette autre phrase de M. Léon Bérard : « Il semblait injuste que l'auteur et les siens fussent exclus des avantages attachés à la possession d'une chose qui représente la création la plus *personnelle* de l'homme. La réforme procède à la fois d'un sentiment d'équité impérieux et simple et des idées les plus exactes touchant la *nature des ouvrages de l'esprit et le genre de protection qui leur est dû* dans la législation moderne ... » (3).

*
**

PROJETS DE LOI.

C'est donc du silence, de l'obscurité, disons même de la partialité de la loi que la musique souffre. On s'est aperçu très tôt que les grands principes de 1791 et 93 apparaissaient, à l'usage,

(1) S. Lois ann. 1924, 6^e p. 1622.

(2) *Idem*. Le mot « propriété » est pris ici dans son sens conventionnel.

(3) S. L. ann., *idem*.

fréquemment insuffisants. Le droit d'auteur a été mis à l'étude depuis lors à peu près sans arrêt. Après l'abondance de décrets de l'Empire, une haute commission fut instituée par décret du 19 décembre 1823 sous la présidence du Vicomte de la Rochefoucauld; elle comprenait des pairs de France (Marquis de Lally-Tollendal, Vicomte Lainé, Comte Portalis), les députés comme Royer-Collard, Pardessus..., des Conseillers d'Etat, des Maîtres des requêtes, des membres des quatre académies (Cuvier, Fourier, Quatremère de Quincy, etc...), puis le Baron Taylor commissaire près le théâtre français, des auteurs, l'acteur Talma, et les libraires Renouard et Firmin Didot (1).

Les travaux de cette commission restent encore un modèle d'exposé juridique : Tout y fut envisagé, la nature du droit, sa durée, sa dévolution successorale, le domaine public, même payant, et aussi certaine question, (la douzième) (2) qui tendait à laisser un certain droit de regard aux héritiers sur les œuvres tombées dans le domaine public; la distinction entre la propriété de l'objet et le droit de reproduction fut étudiée (vingtième question) (3), bref, beaucoup de choses dont on se soucie encore. Mais ces travaux n'aboutirent à rien.

En 1836, nouvelle commission. Rapport du Comte Philippe de Ségur, président (le *Moniteur* du 28 Mars 1837). Une loi fut élaborée par le Conseil d'Etat en 1828 et discutée à la Chambre; l'exposé des motifs fut donné par M. de Salvandy en 1839; en 1841, rapport de Lamartine : la loi échoua encore (4).

Entre temps, des travaux destinés à une législation plus générale aboutirent aux lois de 1854 et 1866.

En 1879, il y eut à la Chambre un projet Jules Ferry (24 Juillet 1879) sans succès.

En 1883, proposition Bardoux au Sénat le 18 Avril, discutée le 27 Juin 1884 et renvoyée à la commission.

En 1886, les intéressantes propositions Philippon, député du Rhône, déposées à la Chambre le 29 Mai de cette année, puis le 21 Novembre 1889. Elles comportaient un statut général du droit d'auteur et furent le « dernier essai de codification » en

(1) « Commission de la Propriété littéraire ». Collection des procès-verbaux. Paris, 1826.

(2) Même ouvrage, p. 46.

(3) *Idem*, p. 49.

(4) V. WORMS, II, p. 87 et s.

cette matière (1). Ces projets furent longuement étudiés avec la Société des Gens de Lettres, l'Association littéraire et la Société des Auteurs dramatiques présidée par Sardou : mais on ne put se mettre d'accord (2).

En 1902, une commission extra-parlementaire étudia le Domaine public en matière littéraire, avec rapport de Briand. En 1907, projet Ajam, député, sur le même sujet (3).

En 1908, la Société d'études législatives étudia la question du droit moral, et estima qu'une loi n'était pas utile, les tribunaux ayant fort sagement réglé chaque cas.

La question fut reprise en 1922 de façon plus précise, sur un projet Vaunois (4). Ce projet laissait aux auteurs, malgré cession totale, « un droit de contrôle de l'œuvre et de ses reproductions » nonobstant toute convention contraire (art. 1^{er}). Il s'opposait à toute altération du titre et de la signature, à toute modification ou addition. Malheureusement pour la musique, un certain : « sauf usage contraire » signifiait que le droit d'arrangement des éditeurs de musique était sauvegardé... Nul ne pouvait détruire l'œuvre originale. Le droit moral devait être exercé « sans limitation de durée » par les descendants ou la veuve, ou parents jusqu'au sixième degré.

Peut-être ce projet entraînait-il dans trop de détails ; la discussion sur chacun d'eux le fit tomber (5).

Dans le même temps, le projet Plaisant (député) (projet soumis au Parlement) réglait le droit moral par ce seul article, ajouté à l'article 1 de la loi de 1793 : « Nonobstant toute cession, les auteurs conserveront un droit de contrôle et de surveillance sur les reproductions de leurs œuvres qui leur permettront de s'opposer à toute altération de l'œuvre ». (6).

Celui-ci, un peu court, ne réglait pas le droit moral après la mort. On lui reprochait de toucher à un « texte lapidaire » (7), il tomba aussi.

Entre temps un amendement Durand Béchet, (député) (22 Avril 1920), une proposition Pierre Rameil, avec un autre

(1) V. MAILLARD: *Bull. soc. d'ét. législ.*, 1923, n° 2, p. 191.

(2) V. ces derniers projets dans l'historique de la loi Couyba : S. Lois ann. 1906-1910, p. 115 et s.

(3) V. POUILLET, p. 191.

(4) *Bul. soc. d'ét. législ.*, 1922, nos 3-4.

(5) V. GORQUETTE D'ARGÈUVES, op. c., p. 72 et s.

(6) *Bul. Soc. d'ét. législ.*, 1923, n° 2, p. 187.

(7) *Idem*, p. 177.

projet de loi Plaisant (22 Décembre 1921) concernaient le domaine public payant (1).

La proposition Iriart d'Etchepare (2), du 26 Décembre 1923 à la Chambre des Députés était en faveur de la « licence obligatoire » pour la fabrication et la vente des disques. Elle venait à la suite de l'impossible loi de 1917 qui laissait dans le domaine public tous les airs enregistrés avant sa promulgation ; le catalogue de ces airs n'ayant pu être publié au complet, il s'ensuivait une confusion inextricable. Mais, en France, on n'aime pas la licence obligatoire, et le projet fut repoussé. Cependant, comme le remarque si justement M. Oagnier (3), les auteurs français — du moins ceux qui ont aliéné leurs œuvres définitivement, — n'auraient rien à perdre à ce régime, eux qui ne sont point consultés ni convoqués pour l'enregistrement de ces œuvres ; ils pourraient même y gagner si la loi exigeait qu'on leur demandât la première autorisation (4).

En 1926, proposition Constans tendant à faire l'Etat héritier des artistes, (5), et en 1927, de M. Herriot pour une caisse nationale des Lettres (6) devant prolonger le droit des héritiers, donataires et légataires et alimenter les institutions créées en faveur des arts.

La proposition de loi de M. Baréty, député des Alpes Maritimes, déposée le 11 juillet 1927, préconise la licence obligatoire, ou « licence légale », et « tend à assurer aux compositeurs et aux artistes un droit mathématique de perception sur chaque disque reproduisant leurs œuvres » (7). Un prélèvement de dix pour cent était réparti en tantièmes réguliers entre l'éditeur-papier, l'exécutant et le compositeur, même s'il a tout vendu (8). Combien les musiciens gagneraient à ce système ! L'arrêt de 1930 est venu rompre l'effet de ce très intéressant projet.

En 1927, M. Herriot, ministre de l'Instruction publique, institue un comité de trois jurisconsultes auprès de la Direction des

(1) V. CHARTIER, p. 60.

(2) V. ESCHOLIER, op. c., p. 92.

(3) Op. c. II, p. 267.

(4) V. en ce sens : ESCHOLIER, op. c., p. 26.

(5) V. ESCHOLIER, op. c., p. 29.

(6) V. *Chron. S. Gens de Lettres*, Août-Novembre 1927.

(7) M. Paul ALLARD : *Ed^{on} mus. vivante*, août 1929, et ESCHOLIER, p. 103.

(8) V. ESCHOLIER, op. c., p. 96.

Beaux Arts, pour étudier les questions, projets de lois, etc..., concernant les artistes, et notamment le statut du disque (1).

Vers cette époque un groupe parlementaire de la musique comprenait environ deux cents membres, sous la présidence de M. Gaston Gérard.

M. Marraud, étant ministre de l'Instruction publique, convoqua une Commission supérieure pour la rénovation et le développement des études musicales (2).

En 1929, un projet Dommange-Tournier (M. Dommange pour les éditeurs, M. Tournier pour l'Edifo) réclama l'abrogation de la loi de 1917 qui laissait dans un Domaine public d'exception toutes les œuvres enregistrées avant elle. L'exposé des motifs disait : « ...Dans le domaine de la production mécanique, le répertoire français, richesse nationale de première grandeur, se trouve, aujourd'hui encore, en France même, patrie de la propriété intellectuelle, livré, faute d'une loi appropriée, à l'exploitation facile et souvent gratuite d'une industrie étrangère formidablement puissante... » (3). On sait qu'il s'agissait de faire rentrer ces œuvres, comme dit M. Paul Allard, « dans le domaine privé, c'est-à-dire dans le « domaine payant » des éditeurs » (4).

« Comœdia » du 24 Novembre 1932 annonçait la proposition de loi de 130 socialistes en vue de contrôler les perceptions des Sociétés d'auteurs (5).

*
**

Si aucun projet sur le droit d'auteur, depuis plus de cent ans, n'a abouti à un résultat sérieux, du moins n'est-il pas possible de dire qu'on ne s'en est pas occupé. On ne peut pas ne pas être frappé du contraste entre l'activité déployée à son sujet et le néant qui s'ensuit. Nous venons d'énumérer les *remèdes manqués* ; voyons ceux qui pourraient agir encore.

(1) *Chron. Soc. Gens de Lettres*, Août-Novembre 1927. Ce furent MM. Grunebaum-Ballin, S. de Laborie et A. Richard.

(2) Sous la présidence de M. Albert Cahen. *V. Ed^{on} music. vivante*, Mai 1929, p. 4.

(3) *L'Ed^{on} music. vivante*, Août 1929.

(4) *Idem*.

(5) *Dr. d'Aut.*, 1933, p. 7. V. cet étrange projet de loi du 25 Octobre 1932 dans : OLAGNIER, op. c., II, p. 18.

Deux grands projets ont été récemment déposés à la Chambre des Députés ; le projet Brandon et le projet de Monzie.

PROJET BRANDON.

Le projet présenté par M. Raoul Brandon (1) le 6 Juillet 1933, « tendant à assurer la protection des *droits des auteurs lyriques* », donne, dans un solide exposé des motifs, l'état très net de la situation juridique des musiciens. Tout en louant la jurisprudence d'avoir sagement comblé les lacunes de la loi de 1793, « il semble », ajoute ce document, « que dans cette préoccupation des juristes à protéger les auteurs en général, les auteurs lyriques et leurs collaborateurs, les compositeurs de musique, aient été traités en parents pauvres. » D'abord, l'édition musicale s'entend d'un tirage illimité (selon une vieille décision judiciaire) contrairement à l'édition littéraire. Ensuite, « alors que la doctrine du « droit économique » de l'auteur s'affirme de plus en plus dans toutes les branches de l'art, ainsi qu'en témoigne la loi toute récente sur le « droit de suite », il semble qu'il soit désormais admis que, lorsqu'un auteur lyrique... a procédé à la cession de son œuvre, en vue d'une édition, il puisse être considéré comme définitivement écarté de tous les avantages que peut produire l'œuvre sortie de son cerveau. »

(On est heureux de voir le Parlement se soucier de la situation inférieure où il avait laissé le musicien, en 1920...)

Après une allusion aux sévérités de la jurisprudence, vient une protestation contre « le droit que s'arrogent » les éditeurs « de faire procéder sans aucune intervention des auteurs et en dehors de tout contrôle des auteurs aux traductions en langues étrangères aussi bien qu'à l'enregistrement de leurs œuvres sur disques phonographiques... » Certes, le contrat doit être exécuté dans toute son étendue; mais il faut tenir compte que le contrat d'édition est d'une nature spéciale, du fait qu'un auteur lyrique, n'atteignant le public que par le moyen de l'édition, ne saurait faire cas du succès futur pour discuter les termes de son contrat.

(C'est bien là, ajouterons-nous ce qui rend la cession d'une œuvre musicale impossible à estimer en argent ! Ce qui fait sa valeur pécuniaire, le succès, ne venant qu'après l'édition, sur

(1) Doc. parl. 1932, ann. n° 6.927, p. 655.

quelles données l'estimerait-on ? et n'est-ce pas la raison de ces cessions malheureuses citées plus haut).

« Ce contrat, dit l'exposé, ...ne peut équitablement comporter des avantages pour un seul des contractants, et il est normal que si le succès vient couronner les efforts de l'éditeur, l'auteur soit lui-même associé aux bénéfices qu'il en retirera »... Suit une excellente et brève analyse du vieux droit de « propriété » artistique; la doctrine en a fait plutôt « un droit personnel dont la cession n'aliène pas tous les avantages attachés à ce droit... mais accorde un simple usufruit... » (comportant le *jus utendi* et le *jus fruendi* au profit du concessionnaire) et « réservant à l'auteur la propriété du « fonds » : « l'évolution des idées ayant reconnu pour tous les créateurs d'œuvres de la pensée, l'existence d'un « droit moral ». — Enfin, « le bénéficiaire d'une cession ne doit considérer la portion de droit qui lui est consentie que relativement au but qui a présidé à l'établissement du contrat ».

La cession ne peut comporter que ce pour quoi l'éditeur a acquis, à moins que la rétribution de l'auteur ne soit en rapport avec une fructueuse rétrocession. « En dehors d'une telle compensation, le contrat est évidemment « léonin » et, partant, illicite. »

Ensuite, le projet même réclame, dans l'article 1^{er}, au nom du « droit moral », de faire en particulier intervenir l'auteur dans les traductions ou reproductions mécaniques.

L'article 2, demande, comme un « droit de suite », un pourcentage au profit de l'auteur sur les disques.

L'article 3 interdit la « cession totale des droits de l'auteur », qui sera réduite dans ses effets aux « seules occupations habituelles du cessionnaire », à moins de rétribution correspondant à un abandon total de tous droits.

L'article 4 fixe le tirage à mille exemplaires.

**

Que fait cet excellent projet sinon demander pour les musiciens ce qu'on a reconnu aux autres artistes ? sous une forme concise et claire, il expose tous les besoins, il comble toutes les lacunes que nous n'avons cessé de signaler au cours de ce travail. Son vote rendrait à la musique symphonique la possibilité de

vivre en ne demandant à l'édition et à l'industrie qu'un léger effort. Ce projet est renvoyé à la commission (1).

PROJET DE MONZIE.

Le projet de loi sur le *Contrat d'édition*, déposé à la Chambre des Députés par M. de Monzie, ministre de l'Education Nationale, le 8 Décembre 1932 (2), et « inspiré par la Société des Gens de Lettres » (3), se propose de combler le vide de la législation française en cette matière. La plupart des autres Nations se sont donné une loi sur l'édition ; les « nouveaux modes d'expression artistique », les rapports juridiques qu'ils créent rendent chez nous une telle loi nécessaire.

Le projet Monzie comprend deux sortes de dispositions. Les unes, interprétatives de volonté, seront applicables dans le silence du contrat, mais on pourra y déroger par une stipulation expresse : ainsi les contractants devront « mesurer leur sacrifice » avant de le consentir. Les autres sont obligatoires et d'ordre public.

Tel est le procédé le plus sûr pour éviter aux compositeurs de signer un contrat dont ils n'ont pas su peser tous les termes.

(1) Annexe au procès-verbal de la deuxième séance du 6 juillet 1933.

Texte du projet Brandon :

ARTICLE PREMIER. — Dans toutes les applications des clauses contenues dans un contrat de cession d'œuvre lyrique, le « droit moral » de l'auteur sera respecté et permettra en particulier à celui-ci d'émettre son avis sur le choix des traducteurs en langue étrangère et des interprètes chargés de l'enregistrement des disques ou autres moyens de reproduction mécanique.

ART. 2. — Un « droit de suite » sur l'exploitation des œuvres lyriques donnera lieu à l'attribution aux auteurs et compositeurs d'une même œuvre, de « royalties » sous forme d'un pourcentage sur le chiffre d'affaires de l'édition. Si le taux de ce pourcentage n'a pas été fixé lors de l'établissement du contrat, il pourra l'être par la suite à la requête des auteurs intéressés sur arbitrage de l'association la plus représentative des droits des auteurs lyriques ou par le tribunal civil.

ART. 3. — Tout contrat portant *cession totale des droits de l'auteur sera considéré comme « léonin »* et se trouvera limité dans ses effets aux seules occupations habituelles du cessionnaire, lorsque la somme versée au cédant ne représentera pas une valeur jugée suffisante pour dédommager celui-ci de l'abandon de tous ses droits.

ART. 4. — Le chiffre de l'unité de tirage est fixé à mille exemplaires.

Le contrat de cession devra indiquer le nombre des tirages successifs compris dans l'édition faisant l'objet de ladite cession, ou si le tirage est illimité.

(Doc. parl. 1932, Ann. n° 6.927, p. 655).

(2) N° 1039, Ch. des Dép. Annexe au procès-verbal 2^e séance, 8 déc. 1932.

(3) Dit M. Albert Vaunois, le *Dr. d'Aut.* 1933, p. 33. V. *id.* p. 7.

On sait que tel qui n'est point embarrassé devant un papier réglé de trente portées devient tout tremblant devant le papier timbré. « Aussi bien, dit l'exposé des motifs, l'évidente infériorité économique des auteurs et compositeurs au regard des grandes maisons d'édition a permis à certaines pratiques de s'instaurer au mépris d'intérêts matériels et moraux légitimes, que l'ordre public doit sauvegarder. »

**

L'article 1^{er} définit le contrat d'édition « *une convention par laquelle l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique s'engage à céder le droit de la reproduire suivant un mode d'expression déterminé, à charge pour le cessionnaire ou éditeur d'en assurer la publication.* »

M. René Roger, commentateur du projet au Dalloz (1), voudrait qu'il fût dit que « l'auteur cède » au lieu de « s'engage à céder ». Peut-être le projet voulait-il marquer que les deux parties doivent être engagées en même temps, le premier acte d'exécution, le départ de l'engagement mutuel n'étant que la remise *postérieure* du manuscrit, et les articles 3 et 12 montreront l'importance spéciale de cette remise...

On a renoncé, (comme l'avait dit l'exposé des motifs) à confondre ce contrat avec ceux régis par le code ; c'est un contrat *sui generis* d'après lequel l'auteur doit remettre son droit de reproduction et l'éditeur doit publier. Et « *tout contrat, ajoute le texte, ayant cet objet sous quelque qualification qu'il se présente...* » serait considéré comme tel et régi par ladite loi. Telle serait bien la théorie de M. Rault, étudiée plus haut à propos des « Contrats ».

M. René Roger, dans son commentaire, expose comment ce contrat, tel qu'on le pratique actuellement, se ramène à quatre types : la *Vente*, vente totale de la « propriété » ; le *louage de choses* où l'auteur garde sa propriété, et l'éditeur la met en valeur, comme un « fermier » (2) ; le *louage d'ouvrage* où la chose louée est le travail de l'éditeur ; et l'*Association en participation* (impression faite à frais communs).

Il faut louer le Projet de nous débarrasser du premier coup

(1) Dalloz, Rec. hebdom. de jurispr. 12 janvier 1933.

(2) Citation de M. VALÉRY, D. P. 98-2-73, note.

de toute idée de « vente », d'abandon total et définitif (1), dont Morillot montrait déjà l'impossibilité il y a soixante-cinq ans, et depuis, M. Rault, si brillamment, mais qui a continué à fausser les idées et les contrats, et a pesé si lourdement sur l'affaire dame Halévy. C'est ce que précise l'article 2 qui, après avoir assuré à l'éditeur la jouissance paisible et exclusive (l'usage ne veut pas qu'on cède à deux éditeurs), décide qu'il ne sera utilisé que le mode d'adaptation prévu et que la cession n'entraîne pas le droit de traduire. C'est ainsi que la cession à un éditeur-papier ne donnera pas à celui-ci droit à « l'adaptation théâtrale, cinématographique, cinéphonique, phonographique et radiophonique. » Du moins ces droits d'adaptation ne sauraient-ils être cédés que très explicitement, donc après que l'auteur aurait mesuré les conséquences de cet acte et demandé sa rétribution.

Cette disposition, corroborant si heureusement le projet Brandon, est inspirée à la fois par la Doctrine la plus actuelle et par l'examen des faits : elle a le souci d'accorder à la musique comme à la littérature des avantages concordant avec les lois de 1910 et 1920, de réserver comme un droit de suite et un droit de reproduction, ou tout au moins un droit de regard ; elle conserve à ces deux arts le droit d'intangibilité dont jouissent les autres, elle accorde au musicien un espoir de « droit moral » en lui gardant malgré l'aliénation la plus complète (et comme aux plastiques) la surveillance d'une œuvre à laquelle restent attachés, quoi qu'on fasse, son nom, sa réputation, sa responsabilité.

Ces deux articles seraient-ils interprétatifs des contrats antérieurement signés et qui sont muets sur ces divers points ? Voilà qui serait désirable, puisqu'il est accepté aujourd'hui que sous le nom commode de « vente », il n'y avait pas vraiment vente, l'acheteur de la « propriété » (autre nom commode et inexact) n'ayant jamais acquis le *jus abutendi*, le droit de consommer, de détruire, ni même de modifier. Il serait heureux que ce caractère interprétatif fût exprimé.

D'après l'article 3, l'auteur doit livrer un exemplaire exact, qui reste sa propriété. La jurisprudence l'avait admis ainsi.

(1) « La propriété littéraire et artistique, dit M. Albert Vaunois, n'est pas, à proprement parler, cessible. Il existe des contrats d'édition; mais la cession de l'œuvre, pure et simple, l'abandon total de sa création par l'écrivain, le musicien ou le peintre, n'est *pas possible en fait, en droit devrait être interdite*. S'il en était ainsi, on ne verrait plus de contrat semblable à un pari qui risque d'enrichir ou de ruiner un des contractants. » (*Le Dr. d'Aut.*, 1933, p. 33).

L'article 4 interdit toute modification par l'éditeur et impose le nom de ou des auteurs sur chaque exemplaire.

La question des épreuves (art. 5) sera réglée par les usages. Chaque réédition comportera une remise d'épreuves.

L'article 6 pare au danger d'aliénations définitives forfaitaires : « Si le nombre d'éditions n'est pas précisé par le contrat, l'éditeur ne peut en publier qu'une seule », et celui-ci devra avertir l'auteur qu'une édition est épuisée. Et (art. 7) le nombre de chacune ne devra pas dépasser celui qui est « fixé par le contrat ou l'usage ».

L'article 8 décide que le droit d'éditer les œuvres complètes n'emporte pas celui de les éditer séparées — et réciproquement.

« Le contrat d'édition est présumé à titre onéreux » (art. 9). L'analyse jointe au projet considère la rémunération comme un « élément naturel » du contrat ; si elle n'est fixée dans l'acte même, elle le sera par les tribunaux. L'auteur ne saurait donc y renoncer que d'une façon formelle et explicite, que les tribunaux pourraient apprécier. Si cette disposition avait existé plus tôt, les musiciens qui abandonnaient leurs œuvres pour rien auraient pu n'être pas privés des fruits d'un succès postérieur et d'une rétrocession plus fructueuse encore. L'éditeur, dans le projet, doit fournir le compte annuel des exemplaires, et l'auteur peut marquer ceux-ci, ces deux dispositions étant d'ordre public.

L'éditeur ne peut modifier seul le prix de vente convenu en commun (art. 10).

L'article 11 concerne l'impossibilité de céder le contrat d'édition sans l'avis de l'auteur : c'est encore une conséquence du droit moral, le contrat d'édition étant conclu « *intuitu personæ* ». Il ne peut être dérogé à ces deux articles.

L'article 12 prévoit le cas où l'œuvre périt par cas fortuit aux mains de l'éditeur ; l'auteur a droit aux honoraires ; mais s'il possède une autre copie, il doit la remettre à l'éditeur. Si les exemplaires édités sont détruits, l'éditeur peut les remplacer sans rien devoir de plus à l'auteur.

Le contrat prend fin notamment (art. 13) par : épuisement des exemplaires ; expiration du terme ; résiliation par l'auteur seul (c'est le « droit au repentir ») à charge d'indemnité ; décès ou incapacité de l'auteur avant achèvement ; faillite ou liquidation judiciaire de l'éditeur ; résolution, qui aura lieu de plein droit si l'éditeur, mis en demeure, ne publie pas ; cette dernière

disposition ne peut pas être contredite par convention des parties. Elle ne saurait, dit le commentaire, « être efficace qu'à condition d'être impérative. »

L'article 13 prévoit l'arbitrage en cas de contestation. (Le commentaire pense aux groupements d'écrivains ou d'artistes, tout désignés pour cela).

Les deux derniers articles désignent les dispositions auxquelles on ne peut déroger, et prévoient un règlement d'administration publique. (1).

(1) Projet de loi sur le contrat d'édition (M. de Monzie) :

ARTICLE PREMIER. — Le contrat d'édition est une convention par laquelle l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique s'engage à céder le droit de la reproduire suivant un mode d'expression déterminée, à charge pour le cessionnaire ou éditeur d'en assurer la publication.

Tout contrat ayant cet objet sous quelque qualification qu'il se présente, est régi par les principes suivants :

ART. 2. — L'auteur doit garantir à l'éditeur la jouissance paisible et sauf convention contraire exclusive du droit qu'il lui cède.

L'éditeur ne peut utiliser que le mode de reproduction qui a été prévu. Notamment le contrat ayant pour objet l'édition imprimée d'une œuvre littéraire ou musicale n'autorise pas l'éditeur à en réaliser l'application par adaptation théâtrale, cinématographique, cinéphonique, phonographique ou radiophonique.

Le contrat d'édition n'implique pas cession par l'auteur du droit de traduction qu'il a sur son œuvre.

ART. 3. — L'auteur doit livrer à l'éditeur un exemplaire de son œuvre, dans un état approprié à sa reproduction. Cet exemplaire reste la propriété de l'auteur. Il lui est restitué aussitôt la reproduction réalisée et, dans le cas d'une édition imprimée, aussitôt le premier tirage.

ART. 4. — L'éditeur doit reproduire l'œuvre dans la forme convenue.

Sans l'autorisation expresse de l'auteur, il ne peut y apporter aucune modification. Notamment en cas d'édition imprimée, toutes abréviations ou additions, sous forme de préfaces ou notes lui sont interdites.

Chacun des exemplaires édités mentionnera le nom ou le pseudonyme de l'auteur, ainsi que ceux de ses collaborateurs s'il le désire et si ceux-ci y consentent.

ART. 5. — Avant de publier l'œuvre, l'éditeur doit soumettre une épreuve à l'approbation de l'auteur. Celui-ci est en droit d'y apporter toutes améliorations ou corrections qu'il juge utiles sauf pour lui à en supporter les frais aux cas où elles excèderaient celles permises par l'usage.

Si le contrat prévoit plusieurs éditions, l'éditeur devra, préalablement à la publication de chacune d'elles, soumettre une épreuve à l'auteur, lequel aura le droit de la corriger dans les conditions prévues au paragraphe précédent.

ART. 6. — Si le nombre des éditions n'est pas précisé par le contrat, l'éditeur ne peut en publier qu'une seule.

Quand plusieurs éditions ont été prévues, l'éditeur est tenu, l'une d'elles épuisée, de procéder à la suivante.

Lorsqu'une édition est épuisée, l'éditeur doit prévenir l'auteur.

ART. 7. — Pour chaque édition, l'éditeur ne peut reproduire un nombre d'exemplaires supérieur à celui fixé par le contrat ou l'usage.

ART. 8. — Le droit de publier une édition des œuvres complètes d'un auteur ou d'une catégorie de ses œuvres, n'autorise pas l'éditeur à les éditer séparément.

Peut-être peut-on regretter, en lisant ce beau projet, de n'y point trouver de dispositions spéciales pour l'édition musicale. Celle-ci, par la dépense considérable de la gravure et par sa moindre vente, rencontre des difficultés que l'édition littéraire ne connaît pas. Et sans doute eût-il été bon, pour lutter contre un usage obstiné, d'empêcher l'aliénation à forfait de l'œuvre musicale, puisqu'il est absolument impossible d'évaluer, au moment du contrat ses chances de réussite, donc sa valeur en argent.

Du moins faut-il, pour la musique, se féliciter hautement de ce que le projet repousse la vente totale, fasse une place au droit moral, et spécialement au « droit au repentir » (art. 13, 3°), par la résiliation qu'il accorde à l'auteur seul, si son œuvre a pu cesser de lui faire, ou qu'il la juge capable de compromettre sa réputation.

Inversement, le droit d'éditer séparément plusieurs œuvres d'un même auteur n'implique pas celui de procéder à une édition d'ensemble de ses œuvres.

ART. 9. — Le contrat d'édition est présumé à titre onéreux. Lorsque les honoraires de l'auteur n'auront pas été prévus au contrat, ils seront fixés par les tribunaux.

L'éditeur est tenu de payer à l'auteur les honoraires prévus au contrat ou évalués judiciairement.

Si les parties conviennent de les fixer proportionnellement au nombre des exemplaires vendus, l'éditeur sera tenu d'en fournir annuellement le compte assorti de justifications.

L'auteur est en droit de marquer ou de faire marquer chacun des exemplaires de son œuvre avant qu'il soit mis en vente.

ART. 10. — Si le prix de vente des exemplaires édités a été fixé d'accord entre les parties, il ne peut être modifié par l'éditeur sans le consentement de l'auteur.

ART. 11. — L'éditeur ne peut céder le contrat d'édition à des tiers sans avoir préalablement obtenu l'autorisation de l'auteur.

Cependant, en cas de cession du fonds de commerce de l'éditeur, l'auteur ne peut refuser cette autorisation qu'au cas où la cession envisagée serait de nature à compromettre ses intérêts moraux ou matériels.

L'auteur est présumé consentir à la cession, s'il n'a point fait connaître sa réponse motivée trois mois après qu'il a été mis en demeure de la formuler.

ART. 12. — Si l'œuvre périt par cas fortuit alors qu'elle a été livrée à l'éditeur, ou que ce dernier a été mis en demeure d'en prendre livraison, l'auteur a cependant droit aux honoraires convenus. Toutefois, s'il possède un second exemplaire de son œuvre, il est tenu de le remettre à l'éditeur.

Si tout ou partie des exemplaires édités sont détruits par cas fortuit, l'éditeur est en droit de les remplacer sans que l'auteur puisse prétendre à de nouveaux honoraires.

ART. 13. — Le contrat d'édition prend fin notamment :

- 1° Lorsque l'édition ou les éditions prévues seront épuisées ;
- 2° Par expiration du terme convenu ;
- 3° En cas de résiliation par l'auteur, à charge par lui de payer à l'éditeur une indemnité juste et préalable ;
- 4° Quand l'œuvre n'étant pas achevée, l'auteur décède ou devient incapable ;

M. Gaston Rageot a loué en ces termes dans *le Temps* les nouveaux avantages promis aux artistes : « Protection de l'ouvrage en cas de faillite de l'éditeur, ...contrôle des tirages, affirmation du caractère onéreux de tout contrat d'édition (guerre aux amateurs!), usage des collections, délimitation du droit d'édition par rapport à la traduction, au cinéma et à la radio-diffusion, et enfin certaines dispositions devenant d'ordre public, de telle manière que l'Etat se substitue aux jeunes écrivains pour la protection de leurs droits élémentaires et inaliénables... » (1).

*
**

Il faut signaler ici une très récente intervention de M. Romain Coolus, président d'honneur de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, faite au Congrès de la Confédération internationale des travailleurs intellectuels, à Londres, en Septembre 1934. Reprenant l'idée de domaine public payant du projet Herriot, M. Coolus demandait qu'à la mort de l'auteur la surveillance de ses œuvres fût confiée, et pour toujours, aux grandes sociétés d'auteurs et de gens de lettres ; ce qui serait un exercice fort heureux du droit moral *post mortem* ; cette motion figurera sans doute parmi les projets de modifications de la Convention de Berne (2).

*
**

Enfin, le *Statut de la radiodiffusion* fut étudié en 1934 à la Société d'Etudes législatives, sous la présidence de M. Beudan,

5° En cas de faillite ou de liquidation judiciaire de l'éditeur, sauf au syndic ou au liquidateur à en reprendre la charge au nom de la masse ;

6° Par la résolution. Celle-ci aura lieu de plein droit, lorsque sur mise en demeure de l'auteur, lui impartissant un délai convenable, l'éditeur ne procédera point à la publication de l'œuvre ou à sa réédition, quand plusieurs éditions auront été prévues.

ART. 14. — Les parties pourront, dans le contrat d'édition, soumettre à des arbitres toutes contestations pouvant se produire entre elles, au cours de son exécution.

ART. 15. — Il ne peut être valablement dérogé aux dispositions des articles 9, paragraphes 3 et 4, 10, 11 et 13, 6°, de la présente loi.

Toutes stipulations contraires sont nulles de plein droit.

ART. 16. — Un règlement d'administration publique déterminera les conditions d'application de la présente loi.

Fait à Paris, le 8 décembre 1932.

(Annexe au proc. verb. 2^e séance, 8 déc., 32, n° 1.039).

(1) Cité dans : *Chron. des Gens de Lettres*, Février 1933.

(2) V. art. de M. Adrien VÉLY, *Les Débats*, 14 Février 1935.

et selon l'exposé de M. Achille Mestre, président de la Commission qui a étudié le projet de loi.

La radiodiffusion est régie par le décret-loi de 1851, qui monopolise la télégraphie, puis par un décret Poincaré du 28 Décembre 1926 qui traite des postes publics et privés, puis par quelques articles de la loi de finance du 19 Mars 1928, qui suppriment les postes établis sans autorisation et annoncent le vote prochain d'une loi générale ; enfin un décret d'Août 1933 sur l'organisation des postes d'Etat. Six projets furent alors déposés sur le bureau de la Chambre, (dont le projet Germain-Martin), plus un contre-projet de la Société des Auteurs.

La loi qui est à l'étude distinguerait les organes d'émission en deux, le « studio » où s'exécute le programme, et le poste d'émission où sont les installations techniques, le premier pouvant être relié par fil à un ou plusieurs postes d'émission, ce serait donc, avec le poste récepteur, trois organes à régler.

La commission souhaitant éviter le monopole d'Etat, qui diminuerait les chances de progrès, se rallierait au régime de *liberté contrôlée*.

Les « postes d'envoi » (et non plus « studios », ce mot « européen » étant rejeté à la demande du Président) seraient exploités d'abord par l'Etat (mais pas plus de la moitié de ces postes), puis les collectivités, les sociétés déclarées, etc... Les stations d'émission le seraient par l'Etat sous le couvert du ministre des P. T. T.

Il y aurait un droit de « rectification » pour les informations inexacts ou diffamatoires.

Un article 23 stipule que les atteintes aux droits des auteurs seront réprimées « conformément aux dispositions législatives qui régissent ces droits » (1).

Cette formule est-elle suffisante ? Les lois en vigueur ne résolvent pas les problèmes nouveaux posés par la radiodiffusion. Sur quelles sommes perçues sera calculé le droit d'auteur ? (2) la loi définira-t-elle l'audition publique ou privée ? Quel droit moral aura l'auteur sur une exécution défectueuse ? Pourra-il l'empê-

(1) V. *Bull. Soc. d'ét. législ.*, 1934, nos 2, 3 et 4.

(2) On peut lire dans *Le Guide du Concert*, 15 nov. 1935, p. 169 : « Il y a maintenant plus de 2.500.000 postes récepteurs de T. S. F., déclarés qui rapportent à la radiodiffusion française 125 millions et, malgré cette danse des millions, les musiciens qui assurent les émissions dans la proportion d'au moins 75 % ne peuvent pratiquer que la danse devant le buffet. »

cher ? Comment sera compris son dommage en cas d'annonce incomplète ou fausse ?

Un second alinéa réservant les droits des exécutants manque également de clarté. Le président de la commission l'avait expliqué en disant : « on annonce au poste qu'un artiste va chanter, et l'on donne un disque défectueux, c'est une atteinte portée aux droits de l'interprète » (1). Mais est-ce la faute du disque, de l'interprète lui-même (qui l'a accepté en tant que disque), d'un orage, ou d'autres parasites ? Comment établir la faute, qui peut provenir d'un mauvais poste récepteur, ou d'un moteur dans le voisinage ?

L'établissement du droit exact de l'auteur est extrêmement difficile dans tous ces cas.

*
**

Il nous faut, pour terminer, signaler l'intéressant projet de loi déposé à la Chambre des Députés par M. André Mallarmé le 28 mai 1935. Ce projet veut rendre applicables aux auteurs français les dispositions de la Convention de Berne révisée, dans tous les cas où elles « sont ou seront plus favorables que la loi française pour protéger les droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques ». (2). Le résultat considérable de cette disposition serait la reconnaissance légale du droit moral et du droit de l'auteur sur la musique mécanique.

*
**

Tels sont les remèdes projetés pour améliorer le sort du compositeur et fixer son droit.

Le premier remède serait de rédiger mieux les contrats. Il faudrait éviter la cession totale, le forfait, l'abandon du droit d'arrangement et d'autorisation ; il faudrait nommer le « droit moral », dont la jurisprudence admet certaines conséquences, et réserver toujours ce qu'on appelle les « droits d'adaptation mécanique », puisque les tribunaux ne les ont point inclus dans les droits moraux.

Mais le moyen, surtout pour un jeune auteur, d'imposer des

(1) *Bull. Soc. d'ét. législ.* 1934, n° 4, p. 316.

(2) *V. Dr. d'Aut.* 1935, p. 132.

réserves qui dérangent une si vieille tradition ? Comment obtiendrait-il de bousculer de si vénérables clauses de style ? Et pourrait-il refuser de signer le contrat qu'on a fait pour M. Gounod, M. Berlioz, MM. Meilhac et Halévy, et jusqu'à MM. Méhul et Boïeldieu ? Usage, jurisprudence, absence de loi, tout est d'accord pour maintenir cette cession totale de son œuvre par le musicien, dans les divers contrats qu'il signe (1).

(1) V. M. ESCHOLIER, op. c. p. 99.

APPENDICE

APPENDICE

Législations étrangères

L'examen rapide de quelques lois étrangères révèle à quel point la plupart des Nations ont tenu à protéger et réglementer le droit des auteurs, dans toutes ses modalités ; si la plupart de ces lois sont inspirées par l'Union de Berne, la révision de Rome de 1928 marque le début d'une grande activité législative et d'une marche vers l'unité de conception.

La liste des œuvres protégées par les lois récentes est très large et s'étend de plus en plus à tout ce qui est art, œuvre personnelle, même appliquée à l'industrie, à la science, même la chorégraphie, l'adaptation et les variations musicales, etc... (Finlande, Norvège, Tchécoslovaquie, Pologne, etc.).

La *durée de protection* du droit d'auteur pendant cinquante ans après la mort, durée qui avait été adoptée en Tchécoslovaquie en 1926 et en Finlande en 1927, est admise aussi en Yougoslavie (Loi du 26 décembre 1929 sauf pour les photographies, protégées vingt ans après la mort) (1), en Norvège (Loi du 6 juin 1930) (2), en Danemark (Loi du 26 avril 1933) (3).

En Italie, d'après le décret du 19 mars 1882 (4), l'auteur avait un droit exclusif viager ; mais s'il mourait moins de quarante ans après l'édition, le droit exclusif était de cette durée, suivi

(1) *Chron. Soc. G. de Lettres*, fév. 1930.

(2) *Idem*, juin 1931.

(3) *Droit d'Auteur*, 1933, p. 85.

(4) POUILLET, op. c. p. 944.

d'une autre période de quarante ans pendant laquelle chacun pouvait reproduire l'œuvre librement, en versant 5 pour 100 du prix fort des revenus aux héritiers de l'auteur (1). La loi du 7 novembre 1925 conservait cette sorte de Domaine public payant. A présent la loi sur les droits d'auteur du 6 janvier 1931 accorde le droit entier pendant cinquante ans après la mort. (2).

L'Autriche adopte la même durée par une Ordonnance du 22 décembre 1933 (3).

L'Allemagne qui, suivant la loi du 11 juin 1870, maintenait le droit trente ans après la mort, le prolonge jusqu'à cinquante ans par la loi du 13 décembre 1934. Cette loi spécifie que le droit d'auteur, acquis avant sa promulgation, pourra être conservé pendant les vingt ans surajoutés, moyennant une redevance équitable versée à l'auteur. (4).

Enfin la ville libre de Dantzig prolonge aussi ce droit de la même durée par l'Ordonnance du 5 février 1935 (5).

Sur les trente-neuf Etats signataires de l'Union de Berne, huit seulement n'ont pas adopté cette durée de protection : Bulgarie, Haïti, Japon, Liechtenstein, Roumanie, Siam, Suède, Suisse. En sorte que ce délai cinquantenaire « a conquis, dit *le Droit d'Auteur* (6), dans les législations internes une position dominante et bien difficile à ébranler. »

*
**

Le *Droit moral* est reconnu à l'auteur, au moins dans quelques-unes de ses manifestations, par la plupart des Etats. M. de Gorguette d'Argœuves (7), dès 1926, en signalait la consécration au moins partielle par les lois du Japon, Etats-Unis, Bolivie, Grèce, République Argentine, Suède, Angleterre, Danemark, Russie, Australie, Uruguay, Pays-Bas, etc...

La loi roumaine du 28 juin 1923 (art. 6) consacre le droit moral *post mortem*, de même que la loi tchécoslovaque du 24 novembre 1926 (art. 16). (8).

(1) V. procès Gruss c. Ricordi. Cass. 25 juillet 1887. — S. 88-1-21.

(2) *Droit d'Auteur*, 1934, p. 65, 66.

(3) V. *Droit d'Auteur*, 1934, p. 37 .

(4) *Idem*, 1935, p. 4 et 25.

(5) *Idem* 1935, p. 37.

(6) *Idem*, 1935, p. 6.

(7) *Le droit moral de l'auteur...*, p. 75 et s.

(8) V. *Droit d'Auteur*, 1935, p. 70.

L'Italie a été particulièrement attachée à reconnaître le Droit moral à la Conférence de Rome. La loi italienne du 7 novembre 1925 déclare que : « ...indépendamment des droits patrimoniaux, ...l'auteur a, en tout temps, le droit d'intenter une action tendant à empêcher que la paternité de son œuvre ne soit méconnue ou que l'œuvre ne soit modifiée ou mutilée de manière à porter un préjudice grave et injuste à ses intérêts moraux... » (1); elle consacre (art. 24) le droit moral après décès (2); et elle réserve « la faculté pour les auteurs de retirer leurs œuvres du commerce lorsque surgissent de graves raisons morales », dit M. Paul Allard (3).

M. Piola Caselli, rapporteur général de la délégation italienne à la Conférence de Rome, a exposé, dans une lettre au *Droit d'Auteur* (4) que si « l'œuvre intellectuelle n'est pas assimilable à un sac de pommes de terre que l'on achète au marché et dont on peut faire tout usage qui plaît à l'acheteur », cependant rien n'empêche que l'exercice du droit moral « ne puisse ... être réglé par des accords contractuels ».

La Cour de Cassation de Rome (28 juillet 1932) en consacrant le droit moral, a spécifié que sa nature est toute personnelle et que l'éditeur ne saurait l'exercer (5).

L'auteur peut désigner, en Finlande (Loi du 3 juin 1927), pour veiller sur ses œuvres après sa mort, une personne qui, comme les héritiers, doit en respecter l'intégrité: quiconque aura modifié une œuvre d'art, le titre, le nom de l'auteur, sera puni de cinquante « jours-amendes » (6).

En Tchécoslovaquie, le respect de l'intégrité est imposé même à l'acquéreur; l'aliénation de l'œuvre sans stipulation spéciale ne transfère pas le droit d'auteur (Loi du 24 novembre 1926) (7).

Sont protégés de même, en Yougoslavie, l'œuvre d'art, le nom ou le signe distinctif de l'auteur (Loi 26 décembre 1929). Il est dit dans l'article 35 de cette loi : « ...Dans le cas que les héritiers ne représentent pas le droit moral de l'auteur, les Académies des Sciences et des Beaux-Arts, les Universités et les organisations

(1) V. *Chron. Soc. G. de Lettres*, mai 1932.

(2) V. *Droit d'Auteur*, 15 janvier 1926, p. 2.

(3) *Ed. Music. Vivante*, juillet 1928. V. MAAS GEESTERANUS, op. c., p. 121.

(4) 1935, p. 66.

(5) *Droit d'Auteur*, 1934, p. 66.

(6) *Chron. S. Gens de Lettres*, août, novembre 1927.

(7) *Idem*, février 1927.

littéraires et artistiques sont autorisées de sauvegarder le droit moral de l'auteur devant les tribunaux civils et répressifs » (1).

D'après la loi norvégienne du 6 juin 1930, l'éditeur doit, de même, laisser l'œuvre intacte ; l'auteur ne peut renoncer à ce que son nom paraisse ; il peut désigner, pour après sa mort, une personne chargée de veiller sur l'intégrité de l'ouvrage et n'ayant pas plus que les héritiers, aucun droit de le modifier (2). La loi prévoit un collège d'experts pour veiller à son exécution. Certaines œuvres d'élite peuvent être ainsi protégées après les cinquante ans.

La loi suédoise du 24 avril 1931 interdit aussi au cessionnaire toute modification sans l'agrément de l'auteur ou de ses ayants-droit. Sera puni d'une amende de cinq à deux cents couronnes quiconque transforme l'œuvre ou vend cette œuvre altérée (3).

La loi siamoise de 1931 ne fait pas mention du droit moral (4).

En Danemark, l'auteur a droit à la paternité, droit d'interdire toute déformation même postérieure à l'aliénation ; après sa mort, ce dernier droit revient au Ministère de l'Instruction publique et ne cesse pas lors de l'extinction du droit privatif (Loi 26 avril 1933, art. 9), (5).

En République Argentine, la loi du 26 septembre 1933 consacre le droit moral malgré toute aliénation (art. 36, 47, 52) et crée un office de la propriété intellectuelle qui veille au droit moral même après l'extinction du droit privatif, — trente ans après la mort (art. 83) (6).

La loi polonaise du 22 mars 1935 reconnaît à l'auteur un droit moral illimité exercé par la famille, puis par l'Office général du Contentieux de l'Etat (art. 59, al. 2) (7). Cette disposition est très nouvelle en ce qu'elle prolonge légalement et sans limite le droit moral, et qu'elle permet même de l'exercer contre des héritiers qui l'auraient violé ; elle « évoque en quelque sorte, dit M. J. Lesmann, l'antique *actio popularis du droit romain* » (8).

La future loi nationale-socialiste allemande sur le droit d'auteur consacrera-t-elle le droit moral ? le projet paraît

(1) *Idem*, février 1930.

(2) *Idem*, juin 1931. V. MAAS GEESTERANUS, p. 119.

(3) *Droit d'Auteur*, 1935, p. 49.

(4) *Idem*, p. 98.

(5) *Idem* 1933, p. 85.

(6) *Droit d'Auteur*, 1934, p. 97 et 109.

(7) *Idem*, 1935, p. 63.

(8) *Idem*, p. 70.

promettre aux musiciens de pouvoir s'opposer aux transformations de leur œuvre, même pour les nécessités du jazz (1). L'auteur allemand M. Hinrichsen est partisan de la compénétration du droit moral et du droit pécuniaire en musique ; pour lui, abandonner le droit de paternité ou d'intégrité serait contraire aux mœurs (2).

Au Canada, l'auteur peut revendiquer la paternité et réprimer toute déformation (3).

**

En Finlande (Loi du 3 juin 1927), l'auteur a seul *le droit de transcription et adaptation musicales*. Toutefois la création, sur un thème donné, d'une autre œuvre toute nouvelle n'est pas considérée comme adaptation, mais comme œuvre originale. La loi tchéco-slovaque de 1926 contient une disposition analogue.

La loi yougo-slave (26 décembre 1929) donne au compositeur tous droits sur les arrangements, *adaptations mécaniques* et exécutions. En Pologne, les arrangements ne peuvent être faits qu'avec l'autorisation de l'auteur original encore titulaire de ses droits. (Loi 22 mars 1935, art. 2).

La Finlande permet de reproduire sans autorisation un fragment ou une courte pièce musicale et de l'arranger pour un ou plusieurs instruments ou voix ; est permise aussi l'exécution à des séances gratuites ou d'instruction populaire. (Loi 1927).

La Yougoslavie permet de même la citation musicale et l'insertion d'œuvres musicales de peu d'étendue dans un recueil de divers auteurs à l'usage des écoles non-musicales, mais à condition de rétribuer l'auteur. (Loi 1929). La Norvège permet la citation courte et l'emprunt de courtes poésies publiées, pour être mises en musique (Loi 1930). De même pour la Suède (Loi 1913), qui autorise aussi l'insertion, dans un recueil pour le culte ou les écoles, d'une œuvre musicale éditée. La Pologne permet de répandre librement les œuvres musicales éditées, dans des auditions sans but lucratif, ou dans des cérémonies nationales (Loi 1935). Le Danemark admet l'emprunt d'œuvres musicales courtes ou d'extraits déjà publiés pour des collections ou ouvrages

(1) *Idem*, 1934, p. 126.

(2) *Idem* 1935, p. 60.

(3) L. 11 juin 1931. V. MAAS GEESTERANUS, op. c. p. 125.

d'école ; de même, l'exécution de telles œuvres dans un but d'enseignement ou de charité, ou dans des fêtes publiques. (Loi 1933).

La loi tchécoslovaque de 1927 contient un paragraphe spécial pour les œuvres musicales : « L'auteur possède le *droit exclusif* de publier son œuvre, de la multiplier, de la mettre en vente, de l'exécuter en public, de la répandre par la radiophonie, de s'en servir pour l'adapter à un instrument ou à tout autre appareil destiné à la reproduction mécanique, ainsi qu'à la reproduction publique à l'aide d'appareils de ce genre. Ce droit s'étend sur l'œuvre tant dans sa forme originale que sur son remaniement, sans préjudice des droits du remanieur... » (1).

**

La plupart des nations ont réglementé législativement le *contrat d'édition* (2). Dès 1901, la loi allemande (Loi 19 janvier 1901, art. 5) ne donne à l'éditeur que le droit de faire une seule édition ; et, sauf stipulation contraire, elle ne doit être que de mille exemplaires ; même disposition dans une loi de Norvège, du 4 juillet 1893, et d'Islande du 20 octobre 1905. La loi brésilienne du 1^{er} août 1898 disposait déjà que la cession ne vaut que pour trente ans (3).

En Finlande, malgré la loi de 1927, il subsiste un décret du 15 mars 1880 d'après lequel une cession sans stipulation ne comporte que la publication de mille exemplaires (4).

En Norvège (Loi 6 juin 1930), sauf convention contraire, une édition est de mille exemplaires. Ce chiffre s'abaisse à trois cents pour la musique et cent cinquante pour une œuvre graphique. L'auteur conserve la propriété de l'original.

En Suède, le cessionnaire ne peut faire qu'une édition de mille exemplaires au plus (Loi 24 avril 1931) :

La loi roumaine du 15 février 1932, modificatrice de la loi sur

(1) V. *Chron. Soc. des G. de Lettres*, fév. 1927.

(2) Dispositions générales ou partielles : Allemagne, L. 19 juin 1901 ; Autriche, C. civil. — L. 26 déc. 1895 ; — Belgique, L. 28 juin 1881. — L. 22 mars 1886 ; — Danemark, L. 19 déc. 1902 — 26 avril 1933 ; — Finlande, Décr. 15 mars 1880, L. 3 juin 1927 ; — Norvège, L. 4 juillet 1893, L. 6 juin 1930 ; — Roumanie, L. 15 fév. 1932 ; — Rép. Argentine, L. 26 sept. 1933 ; — Suède, L. 10 août 1877, L. 1883, 1897, 1904, 24 avril 1931.

(3) V. E. Poru : *Le Droit moral de l'auteur...*, p. 19, 20.

(4) V. *Chron. Soc. G. de Lettres*, août-novembre 1927.

la propriété littéraire et artistique du 28 juin 1923, dispose que la mise en vente d'un nombre d'exemplaires supérieur à celui prévu au contrat et même l'impression d'exemplaires ne portant pas leur numéro d'ordre, constitue une atteinte au droit de propriété littéraire (1). Le *Droit d'Auteur* rapproche cette disposition du droit accordé à l'auteur, par le projet de Monzie, de marquer les exemplaires (2).

La loi de 1933 de République Argentine dispose qu'en cas d'édition, « le titulaire conserve son droit de propriété intellectuelle, à moins qu'il n'y renonce par le contrat d'édition. » (Loi 26 septembre 1933, art. 38).

La loi yougoslave du 26 décembre 1929 permet de transférer le droit d'auteur sur une œuvre future; elle donne un droit facultatif de « dénonciation » pendant un an (3).

Au Danemark (Loi 26 avril 1933), l'éditeur, à moins de conventions contraires, ne peut faire qu'un seul tirage qui ne doit être (sauf pour les périodiques) que de mille exemplaires. Un manquement à cette règle donnerait lieu à poursuite pour reproduction illicite. (4).

La loi allemande permet de résilier le contrat d'édition jusqu'au moment où l'édition commence.

La loi portugaise permet, dans les mêmes conditions, de retirer l'ouvrage, sauf indemnité à l'éditeur. Elle permet à l'auteur d'interdire par testament la publication de ses œuvres inédites (5).

D'après la loi norvégienne de 1930, le Roi peut faire acquérir à l'Etat l'œuvre d'un auteur mort, par voie d'expropriation, pour la rendre publique.

**

En Finlande, l'œuvre non rendue publique est *insaisissable* (Loi 1927). Est d'ailleurs rendue publique toute œuvre *éditée ou représentée*.

En Tchécoslovaquie, l'œuvre d'art est insaisissable, sauf les reproductions ou « œuvres d'art figuratif préparées pour la vente ». « Lors de l'exécution, les intérêts immatériels de l'auteur

(1) *Droit d'Auteur*, 1933, p. 41.

(2) *Idem*.

(3) *V. Chron. Soc. G. de Lettres*, février 1930.

(4) *V. Droit d'Auteur*, 1933, p. 86.

(5) MAAS GEESTERANUS, op. c. p. 119.

doivent toujours être ménagés » (Loi 1927). En Yougoslavie l'œuvre est insaisissable, mais non point les revenus de cette œuvre.

La loi norvégienne (1930) et la loi yougoslave (1927) déclarent le droit d'auteur et le manuscrit insaisissables s'il n'y a pas eu publication ; insaisissable de même l'œuvre non encore aliénée.

*
**

Le *droit de suite* de notre loi de 1920 sur les ventes publiques d'œuvres d'art a été reconnu en Belgique (Loi 25 juin 1921) et en Tchécoslovaquie (Loi 24 novembre 1926). En Pologne, la loi de 1935 donne à l'auteur un droit de suite élevé même sur les ventes privées. Dans la plupart des Nations, un mouvement se dessine en faveur de ce droit (1), qui jusqu'à présent ne s'applique malheureusement pas aux rétrocessions d'œuvres musicales.

*
**

La notion de *collaboration* n'est pas la même partout. En Finlande, « Pour les ouvrages qui se composent d'écrits et de musique, l'auteur de chacune de ces œuvres conserve son droit d'auteur... » (Loi 3 juin 1927, art. 15). En République Argentine, l'auteur d'un livret garde la disposition de son œuvre, le musicien aussi (Loi 1933). L'indivisibilité, admise en France, Belgique, Italie, Pologne, Roumanie, Yougoslavie, etc..., pour les œuvres chantées, entre le poème et la musique, n'est point comprise de même en Allemagne (2), Autriche, Suisse, Angleterre, Espagne ; dans ces pays, l'œuvre commune est indivisible « seulement dans les cas où les apports respectifs de collaborateurs ne peuvent pas être disjoints ». (3). Un tel point de vue évite à la musique les conséquences fâcheuses de nos « affaires des ouvertures et des vaudevilles ».

*
**

Pour la *perception des droits d'auteur musicaux*, la loi du 11 février 1932 des Pays-Bas prescrit que l'intermédiaire doit

(1) V. article de M. Ern. LÉMONON, dans *Chron. Soc. G. de Lettres*, février 1932.

(2) Le projet de loi Nat^l Soc^e abandonnerait la conception d'après laquelle l'auteur du livret et celui de la musique ne sont pas collaborateurs. — V. *Droit d'Auteur*, 1934, p. 126.

(3) *Droit d'Auteur* 1935, p. 65. — V. aussi art. de M. François HEPP, dans *La Chanson*, 5 juillet 1935, p. 11.

être autorisé par le Ministère de la Justice (1). En Allemagne, la loi du 4 juillet 1933 exige l'autorisation du Ministre de l'Education nationale, laquelle a été accordée d'abord à la G.E. M.A. et à la G. T. D. (Sociétés de perception) fondues en une seule (2) et remplacées actuellement par la STAGMA (3), organisation quasi-officielle et en liaison avec le gouvernement. Une proposition Jaspar au parlement belge tendrait à charger le fisc de cette perception (4). Ces diverses mesures visent à régler et contrôler l'initiative privée en ces matières.

*
**

Pour les *sanctions* du droit d'auteur, en Tchéco-Slovaquie, le délit conscient contre ce droit est puni d'un emprisonnement de 14 jours à 6 mois ou d'amende de 200 à 50.000 couronnes ou des deux peines. La loi Yougoslave punit ce même délit d'amende et de prison ; les amendes sont versées à la caisse de secours des artistes ; le droit de porter plainte se prescrit par deux ans.

Au Canada (Loi 1935), en cas d'exécution illicite, l'offre des honoraires exclut le droit d'action ; ce droit est suspendu pendant l'enquête (5).

Au Danemark, les exemplaires illicites doivent être détruits, de même que les moules, plaques, etc..., servant à la reproduction ; la contrefaçon donne lieu en outre à une amende à partir de cent couronnes. La représentation illicite donne lieu à une amende à partir de cinquante couronnes, et à indemnité. (Loi 26 avril 1933). (6).

*
**

La musique mécanique est loin d'être traitée de même, au point de vue juridique, par toutes les Nations.

Le droit d'enregistrement sur disques phonographiques est formellement réservé à l'auteur dans la loi yougoslave (Loi 1929), la loi siamoise (Loi 1931), la loi danoise (Loi 1933). La loi polonaise (Loi 1935) ne permet aucune modification sans l'autorisation de l'auteur ; il en est de même en Finlande (Loi 1927).

(1) *Droit d'Auteur*, 1933, p. 110.

(2) *Droit d'Auteur*, 1933, p. 109.

(3) *Droit d'Auteur*, 1935, p. 6.

(4) *Idem*, p. 5.

(5) V. *Droit d'Auteur*, 1935, p. 61.

(6) V. *Idem*, 1933, p. 88.

M. de Leusse (1), a signalé deux procès où, en Allemagne, la Première Chambre civile du Reich a décidé que la cession absolue d'œuvres dramatico-musicales ne comportait pas, pour l'éditeur, l'exercice de droits non prévus au contrat.

La licence obligatoire est adoptée en Allemagne, Russie, Angleterre, Autriche, Suisse, etc... En vertu de ce système, il a été jugé en Suisse que le possesseur d'un disque peut le faire entendre publiquement sans autorisation ; mais cette liberté ne s'étend pas au film sonore. (2).

Il semble qu'un mouvement se produise en Allemagne contre cette licence obligatoire qui aurait, dit-on, provoqué le déclin de la musique allemande (3).

Pour le *film*, une tendance s'est signalée en Allemagne qui verrait, dans l'entrepreneur du film, le véritable créateur et le titulaire du droit d'auteur. L'avis de la délégation française à la Conférence de Rome était que « le droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique appartient aux *créateurs intellectuels* du film » (4). Si le point de vue allemand triomphait, la question difficile serait de réserver un droit moral aux divers arts qui collaborent à la confection d'un film sonore.

Pour la *radiodiffusion*, il est admis que l'émission doit être autorisée par l'auteur ou ses représentants. Il y a à cette règle quelques exceptions.

La loi suédoise de 1931 permet (art. 10, 4°) de radiodiffuser librement si c'est dans un but d'édification religieuse ou d'instruction élémentaire, ou encore de transmettre une audition gratuite. En Pologne, la loi modificatrice de 1935 permet au Ministre des Cultes et de l'Instruction publique d'autoriser la diffusion d'une œuvre parue ; c'est une sorte de « licence obligatoire » atténuée par l'exigence de *l'utilité majeure*. La loi italienne du 20 août 1928, qui laisse à l'auteur le droit d'autorisation pour la T. S. F., le lui retire dans certains cas sous forme d'*expropriation* pour cause d'utilité publique : cas rares, certes ; il faut en effet qu'il s'agisse d'une œuvre jouée en un lieu public, ayant atteint un certain nombre d'exécutions, enfin ce ne peut être qu'une fois

(1) *L'Aut. et la radiodif.*, p. 13, note.

(2) Trib. fédér. 1^{re} sect. civ., 12 déc. 1933. — *Droit d'Auteur*, 1934, p. 80. Cette solution bizarre découlerait de ce que le disque est plutôt destiné à l'audition privée et le film à l'audition publique. Elle a soulevé des protestations.

(3) V. l'étude du projet de loi par M. Kopsch. — *Droit d'Auteur*, 1934, p. 113.

(4) *Droit d'Auteur*, 1935, p. 53.

par semaine ; malgré ces restrictions, le principe, une fois admis, crée un précédent à craindre (1).

Quant à la *retransmission publique*, considérée en France comme une nouvelle audition sujette séparément aux droits d'auteur, elle a été considérée de la même façon par les Cours suprêmes des Etats-Unis, de Belgique, de Suède, de Danemark, de Finlande, de Tchécoslovaquie, par la Cour d'appel de Londres (2) et le Tribunal de Varsovie (3) ; la Roumanie a adopté le même point de vue (4). La Cour de Cassation Belge (année 1934) considère que « la reproduction par un appareil récepteur... suppose l'intervention de l'être humain pour accorder l'instrument de réception à la longueur d'onde requise pour capter une émission déterminée... » et que « le fait de rendre une œuvre perceptible à l'ouïe au moyen d'un poste de réception radiophonique est une exécution... » (5).

Cependant, une opinion opposée a été émise en Allemagne. Le Reichsgericht, (Ch. Civile) par arrêt du 12 juin 1932, a décidé que la retransmission publique n'était pas une nouvelle audition, sujette au droit d'auteur (6). La Cour de Cassation italienne (Ch. Pénale) a rendu un arrêt dans le même sens le 9 décembre 1933, en raison de ce que la loi « n'autorise l'auteur à faire valoir ses droits que contre l'intermédiaire » (7). Ces deux arrêts ont mis en émoi les sociétés d'auteurs : on imagine le danger que court la musique, déjà éprouvée par la crise des concerts, si la retransmission devient libre ! Or, la loi polonaise du 22 mars 1935 (art. 50, 4°) vient de donner sa consécration à ce point de vue en exonérant de droits les postes récepteurs publics, cela malgré une jurisprudence contraire (Trib. de Varsovie, 9 novembre 1934) (8).

L'argument en faveur de cette opinion est que l'auteur ne peut avoir un droit d'autorisation que sur le poste émetteur ; il ne peut ensuite réserver ce qui est répandu dans les airs ; et alors il ne lui resterait plus que le droit de perception qui n'est pas le droit d'auteur complet. L'argument n'est pas sans réplique :

(1) V. R. DE LEUSSE : op. c., p. 107.

(2) *Droit d'Auteur*, 1935, p. 27.

(3) 9 novembre 1934. *Droit d'Auteur* 1935, p. 69.

(4) *Droit d'Auteur*, 1935, p. 7.

(5) *Idem*, p. 48 (la date exacte de l'arrêt n'est pas mentionnée).

(6) *Idem*, p. 27 et 1933, p. 57.

(7) *Idem*, 1935, p. 34. L'intermédiaire serait l'émetteur.

(8) *Idem*, p. 63 et 69.

l'auteur ou ses représentants ne pourraient-ils pas interdire une audition publique d'une œuvre donnée par haut-parleur ? le droit d'autorisation et de perception ne sont-ils pas toujours dissociés, l'un s'exerçant avant l'audition, l'autre après ? — Dans les concerts ou les théâtres à exécutions répétées ne donne-t-on pas l'autorisation une fois, et ne perçoit-on pas plusieurs fois, après chaque exécution ce qui est notre cas ? Si l'auteur ne peut retenir ce qui est lancé dans les airs, pourrait-il davantage retenir ce qui est aliéné et publié ? cependant il garde son droit sur de telles œuvres. — Dans la licence obligatoire, les deux droits ne sont-ils pas dissociés toujours ?

La raison dominante de cette solution, de même que de l'adoption de la licence obligatoire, semble être le désir de certains Etats d'élargir les droits du public, fût-ce au détriment des droits particuliers de l'auteur. Cependant, comme l'a remarqué si justement le X^e Congrès de la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, (Séville, 6-11 mai 1935 (1)), les intérêts du public sont suffisamment sauvegardés par la limitation de durée du droit d'auteur et l'usage libre de toutes les œuvres du Domaine public, même dans un but lucratif.

« Les divergences subsisteront, dit M. De Leusse (2), tant qu'on ne définira pas l'exécution : toute communication à un public par quelque moyen que ce soit ». Il faudrait peut-être aussi définir de façon exacte la « radiodiffusion » : s'adresse-t-elle aux seuls possesseurs de postes récepteurs, ou, en outre, à un autre public regroupé par l'un de ces possesseurs de postes ?

*
**

La protection du droit d'auteur en *Russie soviétique* a subi plusieurs transformations depuis le décret du 26 novembre 1918, d'après lequel toute œuvre scientifique, littéraire, musicale, artistique, publiée ou non, pouvait être déclarée propriété de la République soviétique, et le règlement du 9 février 1919, portant que ces œuvres expropriées et les œuvres non publiées d'auteurs décédés ne peuvent être exécutées en public qu'avec l'autorisation du Commissariat du peuple pour l'Instruction publique (3). Un

(1) *Droit d'Auteur*, 1935, p. 80.

(2) *Op. c. p.*, 65.

(3) *Droit d'Auteur* 1934, p. 49.

décret du 16 août 1919 déclarait propriété de la République les œuvres de Borodine, Tchaïkowsky, Balakirew, C. Cui, Moussorgsky, Rimsky-Korsakow, Taneïev, Liadov, Arensky, Scriabine, Rubinstein, Kallinikow, etc... (1).

Un arrêté du 30 janvier 1925 dispose, entre autres, qu'une œuvre parue en U. R. S. S. ou s'y trouvant, même sous forme de manuscrit, appartient à l'auteur et à ses ayants-cause, indépendamment de leur nationalité. Le droit d'auteur s'étend à tout genre d'œuvres, même orales, chorégraphiques, photographiques, scientifiques, ou d'art appliqué. — La traduction n'est pas une violation du droit d'auteur ; ni, pour un musicien, l'utilisation d'une œuvre littéraire (à moins que le littérateur ne l'ait réservée), ni l'exécution publique, gratuite, dans les clubs militaires ou ouvriers, etc... Le musicien a le « droit exclusif » d'exécution, mais ne peut interdire l'exécution publique d'une œuvre qu'il a publiée. L'exécution publique équivaut à une édition. Le droit d'un compositeur à des honoraires pour une exécution n'est assuré que s'il a réservé ce droit sur chaque exemplaire de l'œuvre. Le droit d'auteur dure vingt-cinq ans à partir de la parution, (dix ans pour chorégraphie, films, etc., — trois et cinq ans pour photos...) Le droit passe à l'héritier mais pas pour plus de quinze ans ; on ne l'évalue pas « pour l'application des lois limitant l'héritage ». L'auteur peut céder ; l'éditeur ne peut modifier l'œuvre sans la volonté de l'auteur ou de l'héritier (2).

D'après un arrêté du 11 octobre 1926, les créanciers ne peuvent saisir le droit d'auteur mais seulement les revenus de l'œuvre. Toute œuvre peut être déclarée propriété de l'Etat, mais l'auteur reçoit une indemnité fixée par le Commissariat du Peuple pour l'Instruction publique. Le droit de traduction en russe peut être déclaré monopole. L'auteur peut céder à des éditions d'Etat ou coopératives, en tout ou partie, à terme ou non ; à une maison d'édition ordinaire, il ne peut céder pour plus de cinq ans, cette limitation ne valant pas pour les œuvres musicales (3).

Un décret du 16 mai 1928 et une ordonnance du 8 octobre 1928 (4) règlent à nouveau la question du droit d'auteur. Les contrats doivent être écrits ; le contrat d'édition ne vaut que pour quatre ans pour les œuvres littéraires ; des tarifs minima d'hono-

(1) *Idem.* — V. *Bibliographie de la France*, 1^{er} juin 1934, p. 126

(2) *Chron. Soc. G. de Lettres*, fév. 1927.

(3) *Idem.*

(4) *Droit d'Auteur*, 15 septembre et 15 novembre 1928.

raires sont fixés ; il est donné un contrat-type d'édition et un contrat relatif à l'exécution : pour celle-ci, les droits doivent être payés dans les trois jours sur un tarif fixé par les Commissaires du peuple. Une œuvre scénique ou musicale publiée est d'exécution libre, sauf redevance à l'auteur ; et même si, non publiée, l'œuvre a été publiquement représentée et que le Commissariat d'Instruction publique autorise, on peut la rejouer sans l'agrément de l'auteur ; (c'est une variété de licence légale). L'Etat se substitue à l'auteur et à ses héritiers et prend les revenus des œuvres nationalisées par décret de 1919. A part l'interdiction de modifier après la mort, il n'est guère prévu de protection du droit moral. L'auteur pseudonyme dont le nom est révélé est sans défense, de même que l'auteur dont l'éditeur a supprimé le nom sur les exemplaires de l'œuvre (1).

*
**

Les rapports internationaux sur le droit d'auteur sont grandement améliorés par l'Union de Berne. Quelques Nations conservent cependant des particularités.

Il a été impossible, jusqu'à présent, d'obtenir l'adhésion des Etats-Unis à l'Union de Berne. Depuis une proposition Vestal de 1928 (2) renouvelée en 1930 à la Chambre des représentants, des démarches pressantes ne cessent d'être faites en vue de cette adhésion (3) ; un congrès s'est ouvert dans ce but en janvier 1935 (4). Jusqu'à présent un auteur étranger, voulant être protégé aux Etats-Unis, doit demander le *copyright* pour chaque œuvre, moyennant un droit ; et notamment pour qu'un livre en anglais soit protégé, il faut qu'il soit entièrement imprimé aux Etats-Unis (5).

La loi de 1927 de Finlande peut être appliquée aux étrangers à condition de réciprocité. De même, d'après la loi tchécoslovaque de 1926, les œuvres des étrangers, non éditées ou éditées à

(1) V. l'étude de M. Jean LESMAN, avocat à Varsovie, dans le *Droit d'Auteur*, février 1935, p. 24. — V. aussi le procès, concernant « Boris Godounow » de Moussorgsky publié par l'Université d'Oxford, dans *Chron. Soc. G. de Lettres*, Mars 1930.

(2) *Chron. Soc. G. de Lettres*, déc. 1930.

(3) V. démarches du Président Soc. G. de Lettres et M. P. Claudel, ambassadeur, dans : *l'Hôtel de Massa*, novembre décembre 1931.

(4) *Droit d'Auteur*, 1935, p. 17.

(5) *Idem*, p. 16.

l'étranger, sont protégées « conformément aux stipulations des conventions internationales », sous condition de réciprocité. — Sous cette même condition sont protégées en Yougoslavie (Loi 1929) les œuvres étrangères. Mais, (dit l'art. 6) « lorsque l'auteur d'une œuvre originale, écrite et imprimée en langue étrangère ne la traduit pas en notre langue dans un délai de dix ans ou n'autorise pas une autre personne à la traduire et ne la met pas en circulation, il est permis à chacun, même sans demander l'autorisation à l'auteur de l'œuvre originale, de la traduire en notre langue ». (C'est là un domaine public bien particulier).

En U. R. S. S., d'après la loi du 30 janvier 1925 « pour une œuvre parue à l'étranger ou se trouvant à l'étranger sous forme de manuscrit, esquisse ou toute autre forme objective, le droit d'auteur existe dans les limites établies par les accords de l'U.R.S.S. avec les différents Etats » (1).

L'Empire Ottoman n'adhère pas à l'Union de Berne ; ce qui lui permet tout usage des œuvres étrangères (2).

(1) *Chron. Soc. G. de Lettres*, février 1927.

(2) *Idem*, septembre, octobre 1931.

CONCLUSION

CONCLUSION

La loi a été dure au musicien ; elle l'a parfois oublié, parfois privé de protection. La Jurisprudence, qui a suppléé à tant de choses, a laissé finalement le compositeur dans une situation inférieure. Il y a aussi les usages, cette espèce de droit coutumier (contrats tout faits, conventions de sociétés...) qui a pris pour la musique une grande importance et généralement à son désavantage (1).

« Le droit d'auteur, quoi qu'on en dise, n'est pas encore infus dans les esprits, dit M. Delavenne. Combien d'industriels, de commerçants surtout, ignorent « le Droit d'Auteur » et, s'ils ne l'ignorent pas, le considèrent simplement comme une sorte de privilège abusif, d'impôt arbitraire et, partant, excessif... » (2). Cet aperçu n'est-il pas surtout vrai pour la musique ? n'est-ce pas pour elle (les plastiques étant bien défendus) que, par silence ou réticence de la loi, le droit d'auteur est, « dans notre législa-

(1) Compositeurs exclus du bénéfice du décret du 5 février 1810. (Avis Cons. d'Etat 23 août 1811), de la loi du 3 août 1844, du décret de 1852 (pour dr. d'exécution). La loi du 16 mai 1866 le prive du droit de reproduction; abrogée seulement en 1917; loi du 9 avril 1910, (droit de reproduction) et loi du 20 mai 1920 (droit de suite) ne protègent pas la musique.

En jurispr., aff. des « ouvertures » (sans réciprocité); dr. moral non reconnu. (Amb. Thomas, etc...); question de collaboration, défavorable au musicien; aff. des disques, assimilés à boîte à musique; droits d'enregistrement mécanique refusés au musicien; contrats interprétés extensivement pour la musique (aff. dame Halévy); édition illimitée (aff. Czerny), etc...

Usage : contrats désavantageux, clause d'arrangement, abandon du dr. d'autorisation, du dr. moral, etc...

En sorte que, tandis que les plastiques sont protégés contre reproduction de leurs œuvres par photo, croquis, film, même tableau vivant; le photographe de la reprod. par dessin; le sculpt. de la reprod. en peinture, et le peintre en sculpt., le littérat. de l'arrangement de son roman en pièce et réciproq., tandis qu'on ne peut changer ni couleur, ni forme; reproduire p. fragments, ni changer les légendes des dessins, etc... Au contraire, le musicien peut voir son œuvre arrangée, coupée, transcrite, mal enregistrée, et n'y peut pratiquement rien. (V. POTU : *Dr. moral*, p. 13, et MYERS, op. c., p. 59 et 84).

(2) Discours de M. DELAVENNE, (prés. Cons. Gén. Seine), au déjeuner du dr. d'auteur. — *Chron. Soc. G. de Lettres*, déc. 1929, p. 408.

tion une sorte d'inconnu qu'il ne faut comparer ni surtout assimiler à aucune autre entité juridique légalement définie » (1) comme l'écrivait M. Léon Bérard ?

Et cependant, la musique, avons-nous vu, mériterait une attention toute particulière. « La musique, dit Berlioz, paraît être le plus exigeant de tous les arts, le plus difficile à cultiver, et celui dont les productions sont le plus rarement présentées dans les conditions qui permettent d'en apprécier la valeur réelle, d'en voir clairement la physionomie, d'en découvrir le sens intime et le véritable caractère. » (2).

*
**

Ce n'est pas la jurisprudence qui remédiera à tant de choses et comblera tant de vides, elle qui, dépourvue de base légale fixe, incertaine sur les principes mêmes, apparaît comme certains contrepoints, « renversable ».

*
**

Il faut donc une loi. Si, dès 1908, Thaller (3) remarquait que la France était presque le seul pays à n'avoir point de loi sur le droit d'auteur et le contrat d'édition, combien sommes-nous aujourd'hui éloignés du gros effort fait, depuis, à l'étranger. « Loi inévitable », dit M. Chartier (4), avec qui doivent être d'accord les nombreux auteurs de projets de lois ensevelis ; loi en rapport avec les besoins, les créations modernes, et qui fixe ces « certains traits » dont parle M. Léon Bérard, qui « dans la physionomie trop longtemps indécise du droit d'auteur... ont fini par frapper tout le monde » (5).

*
**

L'un de ces traits les plus frappants, c'est la différence aujourd'hui reconnue, entre le droit d'auteur et la propriété. Il faut que la loi, continuant celle de 1866, corroborant celles de 1910 et

(1) L. BÉRARD, op. c. p. 36.

(2) BERLIOZ : *Théorie de l'art du chef d'orchestre*. (V. M. INGHELBRECHT, dans l'*Edon music. vivante*, fév. 1928).

(3) *Bull. soc. d'ét. législ.*, 1908, n° 2-3, p. 241.

(4) Op. c. p. 149.

(5) L. BÉRARD, op. c. p. 48.

1920, éloigne le mot et ses conséquences ; que l'œuvre musicale ne soit plus un « meuble présent », *partageable et vendable* ; qu'on ne parle plus pour elle de « vente » avec le sens d'acte définitif qui semble s'attacher à ce mot et que démentent les faits ; puisqu'un musicien qui a cédé peut dire encore : « Cette œuvre est de moi », que son éditeur ne dise plus : « elle est à moi », mais simplement et plus vraiment : « elle est chez moi » (1).

Ainsi viendra tout aisément la reconnaissance légale nécessaire du *droit moral*. L'acte de Rome l'a consacré, et avec lui beaucoup de lois étrangères : la France, qu'on a nommée « la patrie du droit d'auteur » se doit de l'écrire dans ses lois. Si la Doctrine a patiemment édifié, chez nous, à l'aide de solutions éparses de jurisprudence une forte théorie du droit moral de tous les artistes, il ne faut pas que de ce droit — essentiel et nécessaire — le musicien seul soit exclu, alors que, à cause de la matière fuyante et fluide de son art, c'est lui qui a le plus grand besoin de l'exercer.

Le droit moral, comme l'ont remarqué Thaller (2), Vaunois (3), Lefas (4) et tant d'autres, ne peut se concilier avec une aliénation définitive. « Il est impossible, dit à ce propos Thaller, de concevoir le principe illimité du pouvoir d'aliéner une œuvre ». Le musicien aura donc toujours, comme les plastiques, une sorte de « droit de suite » sur l'exploitation de ses œuvres, un « droit de reproduction » et d'autorisation, s'appliquant même aux disques, comme le demandent les excellents projets de loi en cours.

Grâce à cette aliénation non perpétuelle, non complète, le musicien pourra obtenir, lui aussi, le droit au repentir, le droit à l'intégrité qui sont, au fond, le droit à la « réputation ». L'arrêt dame Halévy, en séparant le musicien du tirage quasi-illimité de ses œuvres par le disque, l'en a privé. Pourtant, la loi de 1791 voulait que l'œuvre n'atteignît pas l'oreille du public sans que l'auteur l'eût permis ; il est curieux que cette loi ait été invoquée en 1930 pour arriver à un résultat opposé. Ainsi, puisque la Jurisprudence, sur laquelle comptait tant Lyon-Caen, a donné

(1) M. L. BÉRARD écrivait : « Nous pourrions nous demander, dans le seul intérêt de la vérité juridique, ce qu'il faut penser d'un système qui assimile la propriété d'une sonate à la propriété des violons et du piano qui servent à l'exécuter. » Op. c., p. 43.

(2) *Bull. Soc. d'ét. législ.*, 1908, p. 244.

(3) *Idem*, 1922, p. 233.

(4) *Idem*, 1923, p. 183.

pour la musique des solutions si peu satisfaisantes, il est nécessaire qu'intervienne la Loi.

**

Seule elle pourra remonter le courant de tant d'usages, de survivances, de conceptions invétérées. Celle qui est nécessaire devra considérer le « fait » musical, trop méconnu. Les plastiques sont défendus par un prestige traditionnel, et par la beauté de l'œuvre au sortir de leurs mains, les littérateurs, par leur énorme clientèle, la facile diffusion de leurs ouvrages, et par leur Société des Gens de Lettres. Les compositeurs paraissent toujours oubliés, les décisions favorables ne sont jamais pour eux, on partage leurs droits, on arrange leurs œuvres, mais on néglige le fait de leurs longs travaux, de leurs difficultés de production au dehors.

« Le lien entre l'auteur et son œuvre, dit M. Albert Vaunois, ne peut être rompu, soit au point de vue moral, soit au point de vue pécuniaire. *On a recouru au droit moral pour effacer les conséquences fâcheuses d'une aliénation sans réserves, il faut aller plus loin et réglementer les transactions pécuniaires* » (1).

La loi devra donc contenir des dispositions spéciales au contrat d'édition musicale et le différencier de l'édition littéraire. Tout semble s'accorder, — le succès et le débit aléatoires, l'opinion imprévisible du public, — pour rendre indésirable l'aliénation à forfait et l'édition illimitée. Le droit d'arrangement de l'éditeur, qui n'est accepté dans aucun autre art, doit être réglementé et rétréci strictement.

Ensuite, un point important doit être fixé, puisque la jurisprudence n'a pu le faire. Qu'est-ce qu'une audition publique ou privée ? Si, du point de vue pécuniaire, le public réuni dans une salle est plus repérable, si l'on peut, sur lui, établir des redevances fixes, — au point de vue moral, le public dispersé est non moins important : ainsi, le disque s'adresse à un public qu'aucune salle du monde ne saurait contenir ; et si sa réalisation n'est pas conforme aux volontés de l'auteur, le dommage que celui-ci peut en subir est infiniment plus grave que s'il s'agissait d'une fugitive audition en salle. Il faudra détruire là des conceptions jurisprudentielles provoquées par la vieillesse des textes.

(1) *Droit d'Auteur*, 1933, p. 33.

Enfin, pour que cette loi tienne debout devant des tendances contraires si fortes, il y faudra des dispositions d'ordre public. Les mots « Nonobstant toute clause contraire » devront réserver au musicien tout ce que nous avons reconnu être du domaine du droit moral. Tel était l'avis de Thaller qui ne voyait rien d'in vraisemblable à ce qu'on votât « une loi qui prononcerait la nullité de la vente du droit lui-même pour n'accorder aux intéressés que le contrat d'édition ou de représentation... » (1). Lefas demandait à la loi d'empêcher un contrat dessaisissant complètement l'auteur : « S'il signe un tel contrat, cette convention sera considérée comme trop préjudiciable à son égard pour être valable » (2). Vaunois pensait de même. Il faudrait que cette loi laissât à l'auteur une faculté durable de surveillance et d'autorisation sur son œuvre, « à peine de nullité de toute clause contraire portée au contrat » comme le dit la loi du 13 juillet 1907 sur le salaire de la femme mariée (3). M. L. Bérard prévoyait, dans la loi de 1920, qu'un artiste dans le besoin serait « amené à céder le droit même » par lequel on veut le défendre (4), c'est pourquoi son « droit de suite » est *inaliénable*. Th. Reinach pensait également que la loi de 1910 aurait à protéger les artistes contre eux-mêmes. Il faut que cette sollicitude atteigne les musiciens. « La loi doit être impérative, dit M. Albert Vaunois à ce sujet, autrement elle est superflue » (5). Elle établira donc un droit de suite inaliénable, soit sous forme de pourcentage sur les revenus d'édition ou d'enregistrement dépassant une certaine somme, soit sous forme d'une participation à la sous-exploitation de son œuvre par la musique mécanique. Car il faudra étendre au musicien la réserve du droit de reproduction attribuée aux plastiques.

Puis, comme diverses Nations commencent à le faire, il faudra que la loi réglemente la part de droits d'auteur réservée aux musiciens et veille à ce qu'elle soit proportionnée à leur travail.

**

Car la musique symphonique souffre d'une crise grave. Elle

(1) THALLER : *Des rapp. de la propr. artist. et litt. av. le rég. de communauté*, rev. trim., 1908, p. 64-65.

(2) Bull. Soc. d'ét. législ., 1923, p. 183.

(3) V. POUILLET, p. 903.

(4) S. Lois ann. 1924, n° 6, p. 1622.

(5) Droit d'Auteur, 1933, p. 33.

n'a point bénéficié du renouveau d'après-guerre. Tandis que les salons de peinture se multipliaient, que la sculpture produisait en abondance des monuments commémoratifs, que l'architecture trouvait des éléments dans la reconstitution des régions dévastées, dans la lutte contre la crise du logement ou dans l'archéologie, que la littérature ne chôrait pas, (livres, collections, revues), la musique a subi un ralentissement étrange, cette musique française qui, dans les années d'avant-guerre, tenait le premier rang par la quantité, la variété, la nouveauté, la splendeur de ses productions !

La musique mécanique n'a pu lui apporter le secours matériel qui devait lui permettre de vivre : nous ne reviendrons pas sur les conséquences si malheureuses d'une décision judiciaire. Elle n'a pas non plus apporté le renouveau moral qu'on pouvait croire ; elle devait répandre dans les masses la plus haute musique ; on pourrait constater chaque jour le contraire : « ...Le cinéma et la T. S. F. ont donné à des milliers d'individus l'habitude mais non l'amour de la musique, a écrit bien justement M. G. Bender. Elle est pour eux l'indispensable accessoire qui accompagne presque tous les actes de la journée, mais ils ne conçoivent pas qu'elle puisse, à elle seule, dispenser d'ineffables joies » (1). La musique mécanique est, trop souvent, la musique qu'on n'écoute pas. Elle a déjà, il faut se l'avouer, en partie tué la musique familiale ; elle est partiellement cause de la désertion des concerts ; elle a réduit considérablement (comme l'a montré M. de Leusse) (2) la vente des éditions-papier.

Le dépôt légal des œuvres musicales a compté, en 1932, 3.395 œuvres ; et en 1933, 2.731 œuvres (diminution de 664) (3).

De la saison 1933-34 à celle de 1934-35, à Paris, le nombre des concerts de petit orchestre est passé de 72 à 40, celui des concerts de chœurs de 62 à 43, des concerts de musique de chambre de 162 à 117, etc... (4).

« En 1932, lisons-nous dans le *Guide du Concert*, les recettes taxables des théâtres et spectacles sont inférieures de 98 millions de francs à celles de l'année précédente ; cette diminution porte sur les théâtres (135 millions au lieu de 181), sur les music-halls et les *concerts* (67.700.000 au lieu de 114.700.000).

(1) M. G. BENDER dans : *Le Guide musical*, déc. 1934, p. 37.

(2) Op. c., p. 93.

(3) *Droit d'Auteur*, 1934, p. 143.

(4) *Guide musical*, mai-juin 1935, p. 167.

Les recettes des cinémas sont stationnaires mais celles des matches de boxe ont augmenté sensiblement... » (1).

M. Silz montrait quelles considérations pourraient inciter la jurisprudence « à ne point complètement abandonner la protection de l'auteur contre ses co-contractants », au premier rang de ces raisons figure « l'intérêt politique et économique que présente pour notre pays le développement des œuvres d'art » (2). On sait ce que d'autres nations savent tirer au point de vue politique et économique, mais aussi social, moral, éducatif, de leurs groupements musicaux ardents et disciplinés ; et, comme l'écrivait M. Abel Hermant récemment, « ...on ne peut plus ignorer, si prévenu que l'on soit, ce que vaut une éducation d'où la gymnastique a fini par éliminer complètement la musique et ce que l'on peut attendre d'un monde en effet animalisé » (3).

*
**

Il y a moins de musiciens que de peintres, constatait récemment, dans *Les Débats*, M. Gabriel de la Rochefoucauld ; surtout à présent où une certaine musique, justement la plus haute et la plus noble, ne permet plus à son auteur de vivre ; nous en sommes à cette période que prévoyait Darras (4), où les artistes non rémunérés cherchent d'autres carrières. On est frappé de la quantité de musiciens que ne travaillent pas « de leur métier ». Pourtant, il serait malheureux pour tout le monde, Etat et particuliers, auditeurs et artistes, éditeurs aussi, que la production musicale française tombât du premier rang à un rang infime. Il y a de violents courants à remonter : seule la loi que nous souhaitons pourra le faire, cette loi d'après laquelle les compositeurs de musique auront, enfin, tout justement les mêmes droits que les autres artistes.

(1) *Guide du Concert*, 6 et 13 octobre 1933, p. 9.

(2) E. SILZ, *rev. trim.* 1933, n° 2, p. 423.

(3) Abel HERMANT : *Le Figaro*, 2 sept. 1934.

(4) Op. c. p. 12.

Vu :

Le Président de la thèse :

Marc DESSERTAUX.

Vu :

Le Doyen de la Faculté de Droit :

A. GUILLOIS.

Vu et permis d'imprimer :

Dijon, le 17 juillet 1935,

Le Recteur :

E. SPENLE.

BIBLIOGRAPHIE

— —

BIBLIOGRAPHIE

Droit

- Charles AUSSY. — *Du droit moral de l'auteur sur les œuvres de littérature et d'art.* — Paris, 1911. (Auxerre, imp. Pigelet).
- Pierre-Auguste-Caron BEAUMARCHAIS. — *Pétition à l'Assemblée Nationale*, lue le 23 décembre 1791. (Bibl. Opéra, n° 6065).
- Alex. BEAUME et Adr. HUARD. — *Dialogue des Morts sur la propriété littéraire.* — Paris 1862.
- Léon BÉRARD. — *Du caractère personnel de certains droits et notamment du droit d'auteur dans les régimes de Communauté.* — Paris, A. Rousseau, 1902.
- A. BOUTAREL. — *La propriété intellectuelle*, dans *Le Ménestrel* (Revue). Paris, Heugel, août-octobre 1885.
- P. BRUN. — *Les droits d'auteur sous les différents régimes matrimoniaux et la loi du 13 juillet 1907.* — Paris. A. Rousseau 1911.
- Jacques-J.-F. CHARTIER. — *Les droits du musicien sur son œuvre.* — Paris. Dalloz 1923.
- A. COLIN et H. CAPITANT. — *Cours élémentaire de droit civil français*, 3 vol. — Paris, Dalloz 1934.
- DALAIRAC. — *Réponse de M. Dalairac à MM. les Directeurs de spectacle réclamans contre deux décrets de l'Assemblée Nationale de 1789*, lue au comité d'Instruction publique le 26 décembre 1791 (rarissime). — (Archives Opéra, carton 2.187, liasse Nutter).

- Alcide DARRAS. — *Du Droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*. — Paris, A. Rousseau 1887.
- C. DEGOIS. — *Traité élémentaire de droit criminel*. — Sirey 1911.
- Marc DESSERTAUX. — *A quel criterium peut-on reconnaître les cas d'application de la libre recherche scientifique ?* (Recueil d'études sur les sources du droit en l'honneur de François GénY, Tome II). — Sirey 1935.
- René DOMMANGE. — *La protection du droit d'auteur*. — Paris, A. Durand s. d. (Copyright 1922).
- Marc ESCHOLIER. — *Le phonographe et le droit d'auteur*. — Paris. Sirey 1930.
- L. FYOT. — *Essai d'une justification nouvelle de la théorie de l'imprévision*. — Dijon 1920.
- R. GARRAUD. — *Précis de droit criminel*. — Sirey, 1921.
- François GÉNY. — *Méthode d'interprétation et sources en droit privé positif*. — Paris, 1899.
- Stanislas de GORGUETTE D'ARGŒUVES. — *Le droit moral de l'auteur sur son œuvre artistique ou littéraire*. — Dalloz, 1926.
- P. GRUNEBaum-BALLIN. — *Les serfs mal affranchis*. — Dialogue sur le droit d'auteur. — *Le Temps*, 4, 5, 6, 8 octobre 1929.
- M. GUYOT. — *L'activité économique de la femme mariée*. — Dijon, 1910.
- Ferd. HÉROLD. — *Sur la perpétuité de la propriété littéraire*. — Paris, Maresq, 1862.
- Adrien HUARD et Edouard MACK. — *Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de Propriété littéraire et artistique*. — Nouv. éd^{on}. — Paris, Marchal et Billard, 1895.
- L. JOSSErAND. — *Cours de droit civil positif français*. — Paris, Sirey, 2^e éd.
- Robert de LEUSSE. — *L'Auteur et la radiodiffusion*. — *Le droit d'auteur et la radiodiffusion*. — *Le public de la radiodiffusion et l'auteur*. — Sirey, 1934.

- Henry G. J. MAAS GEESTERANUS. — *Le droit moral de l'auteur dans la législation moderne.* — *Bull. Soc. de législ. comparée*, T. 61, 1931-32.
- Léon MALAPLATTE. — *Le droit d'auteur, sa protection dans les rapports franco-étrangers.* — Paris, Sirey, 1931.
- G. MICHAELIDÈS NOUAROS. — *Le droit moral de l'auteur* (préface de M. Jean Escarra (publ. de l'Inst. de Dr. comp. de l'Univers. de Paris)). — Rousseau 1935.
- André MORILLOT. — *De la personnalité du droit de copie qui appartient à un auteur vivant* (rare). — Paris, 1872.
— *De la protection accordée aux œuvres d'art en Allemagne* (rare). — Paris, 1878.
- G. MYERS. — *La protection du droit d'auteur dans la jurisprudence française.* — Traduction. — Reproduction — Adaptation. — Sirey, 1933.
- Paul OLAGNIER. — *Le Droit d'Auteur.* — 2 vol. Paris, Libr Gén^{ie} de droit et de jurispr., 1934.
- Marcel PLANIOL. — *Traité élémentaire de droit Civil.* — 3 vol. Paris, Pichon.
- Eugène POUILLET. — *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation.* — 3^e éd^{on} refondue et mise au courant... par G. MAILLARD et Ch. CLARO. — Paris. Marchal et Billard, 1908.
- Emile POTU. — *Le Droit moral de l'auteur sur son œuvre.* — Paris, A. Rousseau, 1909.
— *La Convention de Berne révisée.* — (Annales de Dr. commercial, 1913-1914).
- Jean RAULT. — *Le Contrat d'édition en droit français.* — Dalloz, 1927.
- Augustin-Charles RENOUARD. — *Traité des droits d'auteurs dans la Littérature, les Sciences et les Beaux-Arts.* — 2 vol. Paris, J. Renouard, 1838 et 39 (rare).
- J.-A. ROUX. — *Cours de Droit criminel français*, 2^e éd.. 2 vol., Sirey, 1927.
- Edouard SILZ. — *La notion juridique de droit moral de l'auteur. Son fondement, ses limites.* (Extr. Rev. trim). Sirey, 1933.

Edmond THALLER. — *Des rapports de la propriété littéraire et artistique avec le régime de communauté.* — Rev. trimestr., Sirey, 1903, T. III.

A. VAUNOIS. — *Etudes diverses dans le Bulletin de la Soc. d'études législatives*, 1908, 1922, 1923.

G. VIDAL et J. MAGNOL. — *Cours de droit criminel et de science pénitentiaire*, 8^e éd. Paris, Rousseau, 1935.

Raymond WEISS. — *Protection des auteurs journalistiques.* — *Bull. Soc. de législ. comparée.* Avril-Juin 1933.

Fernand WORMS. — *Etude sur la propriété littéraire.* — Paris, Lemerre. 2 vol., 1878.

Revue et Recueils

Arrêts du Conseil du Roi. — Notamment : 16 oct. 1779 (Opéra-Com.). — 17 mars 1780 et 13 mars 1784 (Opéra).

Ordonnance du Roi concernant les spectacles. — 2 avril 1780.

Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs dramatiques. — Paris, 1791.

(*Diverses pièces rares sur ce sujet* (BEAUMARCHAIS, LA HARPE, etc.) (Bibl. Opéra, n^{os} 6.065 et 6.075).

Commission de la propriété littéraire. — Collection des procès-verbaux (rare). — Paris, Tillet, 1826.

Annales de Droit Commercial. — Citée dans le texte ainsi: Ann. Dr. Comm.).

Annales de la propriété industrielle artistique et littéraire. — PATAILLE et HUGUET. — Paris. Maresq depuis 1855. (Citée : Pat.).

Bulletin de la Société d'études législatives. — (Bul. soc. d'ét. législ.).

Bulletin de la Société de législation comparée. — (Bull. Soc. lég. comp.).

Le Droit d'Auteur. — Revue mensuelle du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. — 7, Helvetiastrasse, Berne. — (Dr. d'Aut.).

Gazette du Palais. (Gaz. Pal.).

Gazette des Tribunaux. (Gaz trib.).

Journal Officiel. (J. Off.).

Revue critique de législation et de jurisprudence.

Revue trimestrielle de droit civil. (Rev. trim.).

Recueils périodiques Dalloz. (D. ou D. P.).

Recueils périodiques Sirey. (S.).

DALLOZ *Répertoire pratique.* (D. Rép. prat.).

Musique et Littérature

Jacques AMYOT. — *Sur la Musique* (dans les *Moralia de Plutarque*).

Gabriel ASTRUC. — *Le pavillon des fantômes.* — Grasset, s. d.

Jean BECK. — *La Musique des Troubadours.* — Paris, Laurens, s. d.

Hector BERLIOZ. — *Les Soirées de l'Orchestre.* — Calman-Lévy, 1878.

— *Mémoires*, (4^e éd^{on}, 2 vol.), id. 1896.

CASTIL-BLAZE. — *Chapelle musique des Rois de France* (rare). — Paulin, 1832.

— *L'Académie impériale de musique.* — Paris, 1855. (2 vol.).

J. COMBARIEU. — *Histoire de la Musique.* — Armand Colin, 1913.

Joseph DÉSAYMARD. — *Chabrier d'après ses lettres.* — Paris, F. Roches, s. d.

Jacques DURAND. — *Lettres de Claude Debussy à son éditeur.* — Paris, Durand, s. d.

Maurice EMMANUEL. — *Histoire de la langue musicale.* — Paris, Laurens, 1911 (2 vol.).

F. J. FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens.* — Firmin Didot, 1866.

- Annibal GANTEZ. — *L'entretien des Musiciens*. — Auxerre, 1643 (rarissime), et Paris, Claudin, 1878.
- Vincent d'INDY. — *Cours de Composition musicale*. — 3 vol. — Paris, Durand, s. d.
César Franck. — Paris, Alkan, 1906.
- Charles Kœchlin. — *Gabriel Fauré*. — Alkan, 1927.
- P. LASSERRE. — *Philosophie du goût musical*. — (Cahier vert). — Paris, 1922.
- H. LAVOIX fils. — *Une vie d'artiste au commencement du XVII^e s.* — Paris, Revue de France, 1873.
- Mgr. MOISSENET. — *La prononciation du latin*. — Dijon. Reboursseau, 1928.
- Jacques OFFENBACH. — *Notes d'un musicien en voyage*. — Paris, Calman-Lévy, 1877.
- Blaise PASCAL. — *Pensées*. — Ed^{on} Gallia.
- J. G. PRODHOMME et A. DANDELOT. — *Gounod*. — Paris. Delagrave, s. d.
- J. SAMSON. — Articles dans *Bulletin de la Société Palestrina* (Dijon).
- Statuts de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.*
- Statuts de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.*
- Statuts de l'Union Syndicale des Compositeurs de musique.*

Périodiques

- Bulletin de la Société des Gens de Lettres.*
- Bulletin de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique.*
- L'Edition musicale vivante.*
- Le Guide du Concert.*
- Le Guide Musical.*
- L'Hôtel de Massa.*
- La Revue musicale.*
- Les Tablettes de la Schola.*

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. — LE FAIT MUSICAL.....	9
PREMIERE PARTIE. — HISTOIRE DES PRINCIPES QUI ONT PROTEGE LA « PROPRIETE MUSICALE ».	
CHAPITRE PREMIER. — LES LOIS.....	23
Historique. — Lois en vigueur.	
CHAPITRE 2. — LA JURISPRUDENCE.....	55
— <i>Ce qui est protégé</i>	56
Le titre. — Manuscrit. — Improvisation. — Arrangements. — Citation. — Parodie.	
— <i>Copropriété</i>	65
Les Ouvertures. — Les Vaudevilles. — Représentations d'œuvres collectives. — Edition d'œuvres collectives. — — Extinction.	
— <i>Contrat d'édition</i>	71
Compétence.	
— <i>Contrefaçon</i>	74
— <i>Représentation illicite</i>	76
— <i>Pénalités</i>	80
— <i>Créanciers</i>	86
— <i>Epoux communs</i>	86
— <i>Le Droit Moral</i>	88
— <i>La Critique</i>	92
— <i>Musique mécanique</i>	93
Musique enregistrée. — T. S. F. — Film sonore.	
— <i>Variations de la Jurisprudence</i>	116
CHAPITRE 3. — LA DOCTRINE.	119
— <i>Nature du droit d'auteur</i>	119
Histoire.	
Le droit pécuniaire.	125
Droit des héritiers et acquéreurs.	127
Droit du public	128

— <i>Rapports des auteurs et leurs ayants-cause avec les tiers</i>	133
Civilistes. — Partisans du Droit « personnel ».	
— <i>Ouvrages sur le Droit Moral</i>	139
— <i>Théorie du Droit moral</i>	146
Origine. — Définition. — Caractères. — Exercice du Droit. — Cas. — Après la mort.	
— <i>Résumé de la Doctrine</i>	156
CHAPITRE 4. — CONVENTIONS INTERNATIONALES	159
— <i>Convention de Berne</i>	162
— <i>Union Américaine</i>	170
DEUXIEME PARTIE. — LES FAITS.	
CHAPITRE PREMIER. — HISTOIRE DU DROIT D'AUTORISATION ET DE PERCEPTION DU COMPOSITEUR DE MUSIQUE	175
Ancien régime. — Depuis la Révolution.	
— <i>Sociétés de perception</i>	179
— <i>Durée de protection</i>	180
— <i>Domaine public</i>	181
Domaine public payant	183
— <i>Dépôt</i>	185
— <i>Musique enregistrée</i>	187
Union Syndicale	188
— <i>Film sonore</i> . — <i>T. S. F.</i>	195
CHAPITRE 2. — LES CONTRATS envisagés sous la forme que leur a donnée la pratique actuelle	199
— <i>Edition</i>	199
— <i>Sociétés de perception</i>	208
— <i>Droits d'auteur à l'église</i>	215
— <i>Musique mécanique</i>	220
Les disques. — La T. S. F. — Le film sonore.	
TROISIEME PARTIE. — REMEDES	231
— <i>Projets de loi</i>	240
Projet Brandon	245
Projet de Monzie	247
Statut de la radiodiffusion	253
APPENDICE. — LEGISLATIONS ETRANGERES	259
CONCLUSION	275
BIBLIOGRAPHIE	287



Imprimerie Moderne
3, place Robillard, 3
AUXERRE (Yonne)



